

Wagner italiano

Il Musikdrama e gli insegnamenti del melodramma

**Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde
an der philosophischen Fakultät der Universität Freiburg (CH)**

Giada Viviani

**Italia
2008**

Wagner italiano

Il Musikdrama e gli insegnamenti del melodramma

**Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde an der
philosophischen Fakultät der Universität Freiburg in der Schweiz**

Genehmigt von der philosophischen Fakultät auf Antrag
des Herren Professors Luca Zoppelli.

Freiburg, den 30. Oktober 2008

Prof. Jean-Michel Spieser, Dekan

Giada Viviani

Italia

2008

Indice

1.	Il Musikdrama e gli insegnamenti del melodramma	p. 7
2.	L'opera italiana negli scritti di Wagner	p. 23
3.	La melodia (in)finita	p. 43
4.	La maschera della quadratura	p. 75
5.	<i>Excursus</i> : La «generazione organica» della melodia. Versificazione e condotta melodica	p. 95
6.	Wagner italiano Dinamiche formali: tracce italiane nel Wagner maturo	p. 115
Appendice:	Opere italiane conosciute da Wagner	p. 169
	Tavola dei Leitmotive	p. 171
	Bibliografia	p. 175

Il Musikdrama e gli insegnamenti del melodramma.

1 –

Nulla sembrerebbe contrapporsi al melodramma italiano con tanta consapevolezza e determinazione quanto il “genere” che chiamiamo «Musikdrama»: già l’affermarsi di una denominazione autonoma per le partiture wagneriane successive al 1850, consuetudine risalente ancora ai contemporanei dell’autore, denuncia il carattere fortemente innovativo di tali lavori, ovvero l’impossibilità di ricondurne ogni risvolto entro le categorie del genere lirico tradizionale. Se sulla scelta del termine Wagner espresse un deciso dissenso a causa della palese ambiguità di significato, troppo prossimo all’italiano «dramma per musica», fu egli stesso però il primo a propugnare il bisogno di una terminologia specifica per la personale esperienza creativa, di cui, per fini programmatici, esasperò spesso l’antitesi rispetto all’opera ottocentesca (semplicemente le diciture da lui privilegiate – osserva Dahlhaus – non s’imposero all’uso perché «poco funzionali» da un punto di vista classificatorio).¹

Nell’intento infatti di ritagliarsi uno spazio sulla scena europea, mondo governato dalle leggi di una concorrenza spietata, a partire dai primi anni ’40 il compositore s’impegnò via via ad enfatizzare gli elementi originali della propria estetica fornendo loro un fondamento teorico corposo sebbene poco sistematico, mentre iniziò a tacerne il debito nei riguardi del repertorio allora egemone, polarizzato attorno agli ambiti italiano e francese. Com’è certo comprensibile, tale atteggiamento tese a radicalizzarsi nei testi mirati alla divulgazione della «riforma» wagneriana, fino a raggiungere toni di feroce polemica nelle pagine nate durante l’esilio svizzero (ossia tra il 1849 e il 1860). Qui l’autore – ormai fallito il tentativo d’affermarsi “dall’interno” nell’ambiente lirico ufficiale, d’altro canto non essendo ancora riconosciuto il valore rivoluzionario delle sue idee – sbilanciò al massimo l’accento delle proprie dichiarazioni sulla volontà di rottura con le consuetudini operistiche dell’epoca.

¹ «Wagner rifiutò il termine «Musikdrama», nel quale avvertiva l’accezione di «dramma per musica». Esso termine ha però finito per radicarsi, giacché le diciture escogitate dall’autore – «opera d’arte dell’avvenire», «Wort-Ton-Drama», «azione», «azione scenica sacrale» – sono poco funzionali come denominazioni di un genere musicale»; CARL DAHLHAUS, *I drammi musicali di Richard Wagner (Die Musikdramen Richard Wagners, Hannover 1971)*. A cura di Lorenzo Bianconi, Venezia, Marsilio, 1998, p. 16.

In diverse circostanze, in realtà, il musicista esprime verso il melodramma italiano un apprezzamento sincero, benché di norma circoscritto a singoli aspetti del linguaggio sonoro; tuttavia ciò avvenne principalmente in scritti risalenti agli anni della giovinezza o della maturità, i quali suscitano spesso uno scarso interesse nel lettore a causa della minore forza contestataria (pure per le dimensioni ridotte essi tendono a passare inosservati lungo l'imponente corpus letterario del compositore). Al contrario i trattati del periodo zurighese, tra cui si annoverano capisaldi come *Das Kunstwerk der Zukunft* (1849), *Oper und Drama* (1851), *Eine Mittheilung an meine Freunde* (1851) e *Zukunftsmusik* (1860), costituiscono da sempre, con il loro denso contenuto teorico, il cuore stesso dell'esegesi wagneriana. Di conseguenza sono le critiche lì rivolte al panorama lirico ottocentesco, decontestualizzate però dal compito originario di sottolineare la novità delle posizioni artistiche dell'autore, ad esercitare l'influsso determinante sul nostro immaginario creando l'idea di un'antitesi insanabile tra il «Musikdrama» e l'opera, dove categorico pare soprattutto il rifiuto della tradizione italiana.

Dopo simili considerazioni non stupisce affatto constatare come nella ricca bibliografia dedicata a Wagner, minuziosa sotto ogni altro aspetto, siano piuttosto sporadiche le ricerche sull'insegnamento che questi deve aver tratto dal melodramma, componente essenziale tanto del suo apprendistato quanto dell'attività professionale quale arrangiatore e Kapellmeister (all'opposto, risulta approfondito lo studio secondo l'approccio inverso, vale a dire indagando l'eredità della «musica dell'avvenire» in ambito peninsulare). Quand'anche l'argomento è stato posto al centro della riflessione, si è in genere conferito rilievo alla fascinazione complessiva del compositore per la cultura, l'arte, la storia e persino i paesaggi o il clima del nostro Paese, meta di suoi numerosi viaggi a partire dal '52 fino al giorno della morte. Nel loro contesto – si è sottolineato ripetutamente – hanno visto la luce pagine importanti come alcuni settori del *Tristan und Isolde* e del *Parsifal*, nonché l'ispirazione per l'inizio del *Rheingold* (almeno stando alle parole dello stesso Wagner).²

Per quanto concerne invece i termini concreti del rapporto, ovvero le analogie rinvenibili nella prassi di scrittura o nella concezione estetica, risale appena all'ultimo trentennio un interessamento poco a poco più diffuso per l'ascendente esercitato dall'esperienza lirica sull'autore: ancora nel 1999 c'era infatti motivo di rammaricarsi che «die Frage nach den “Lehrmeistern” Richard Wagners ist

² Il processo di creazione alla base del preludio di *Rheingold* è stato indagato nel 1989 da Warren Darcy, il quale ha offerto un importante contributo allo sfatamento del “mito” della pura ispirazione, alimentato dallo stesso Wagner. Cfr. WARREN DARCY, *Creatio ex nihilo: The genesis, structure, and meaning of the Rheingold Prelude*. «19th-century music», 13/2 (1989), pp. 79-100.

bisher in der Literatur häufig gestreift, aber nie systematischer untersucht worden».³ Sino al momento attuale, tuttavia, non è riuscito a tali indagini di esaurire la materia, poiché in esse il fuoco della ricerca risulta di norma limitato ai titoli wagneriani precedenti al 1850, dove elementi desunti dal teatro lirico – di stampo italiano, francese o tedesco – appaiono riconoscibili a occhio nudo. Nei «Musikdramen», al contrario, l’altissimo contenuto d’innovazioni ha distolto l’analisi dagli elementi di continuità nei confronti dell’opera, qui integrati a livelli profondissimi dell’elaborazione artistica: le deviazioni di maggior rilievo rispetto a un simile atteggiamento riguardano non a caso i *Meistersinger von Nürnberg*, il cui sapiente gioco con stilemi e forme baroccheggianti tende a facilitare la percezione degli aspetti più tradizionali.⁴

Un’ulteriore pecca della letteratura scientifica oggi disponibile consiste nel fatto che si è spesso investigata la questione senza considerarla nel suo complesso, bensì studiando il contegno di Wagner verso i singoli astri del melodramma ottocentesco, come Rossini, Donizetti, Bellini e Verdi. Allo stesso modo ci si è concentrati in maniera esclusiva su problematiche molto particolari quali la possibile assimilazione di circoscritte peculiarità compositive: pensiamo alla condotta di cadenze e colorature, all’impiego di figurazioni melodico-ritmiche tipiche del linguaggio operistico, alle rare forme di ripresa musicale, a certe scelte nel trattamento dell’orchestrazione, al valore metaforico attribuito di quando in quando alle tonalità e persino alla citazione – intesa in senso parodistico – di temi desunti dal repertorio peninsulare.

2 –

Ma soffermiamoci un attimo a saggiare nel dettaglio lo stato attuale della ricerca (per alleggerire l’apparato delle note a piè di pagina, rimandiamo alla specifica sezione dell’«Appendice» tutti i riferimenti bibliografici non direttamente evocati nella trattazione). Tra i grandi nomi italiani da cui Wagner avrebbe potuto trarre insegnamento si è sempre conferita la massima rilevanza a Vincenzo

³ Introduzione alla raccolta di studi *Richard Wagner und seine “Lehrmeister”*. A cura di Christoph-Hellmut Mahling e Kristina Pfarr, Magonza, Are Musik Verlags, 1999, p. VII.

⁴ Si veda ad esempio EGON VOSS, *Einflüsse Rossinis und Bellinis auf das Werk Wagners*. In: *Richard Wagner und seine “Lehrmeister”*, cit., pp. 95-118: 106-107. In questo passo i rimandi all’opera buffa, percepiti nelle cadenze di Kothner, vengono interpretati come un’aperta critica nei riguardi del melodramma italiano: «Man sollte meinen, der Einfluß der opera buffa reiche bis in die *Meistersinger* hinein, die immerhin ursprünglich als “komische Oper” geplant waren. Den Nachweis zu erbringen, scheint jedoch ziemlich aussichtslos. Immerhin gemahnen Kothners Kadenzfloskeln, die zur unteren Oktave des zunächst in der oberen Oktave angesungenen Schlußtons führen, an Kadenzen des Podestà in Rossinis *La gazza ladra*. Das ist freilich mehr ein Eindruck, den man aus der Lektüre der Notation gewinnt, als einer, den man beim Hören der Musik gewänne. Kothners Kadenzen klingen eher barock als nach italienischer Oper. Andererseits verband

Bellini, grazie alla famosa annotazione riportata il 7 marzo 1878 sul taccuino di Cosima, secondo la quale il marito, dopo aver eseguito al pianoforte alcuni passaggi da *I Capuleti e i Montecchi*, *La Straniera* e *Norma*, avrebbe dichiarato: «ich habe davon gelernt, was die Herrn Brahms & Cie nicht gelernt haben, und was ich in meiner Melodie habe».⁵ Allo scopo di comprendere l'intera portata di tali parole, una delle affermazioni più esplicite tra quelle di cui conserviamo testimonianza, lo sguardo dei musicologi si è dunque posato principalmente sulle fluide linee vocali del catanese per esaminarne i meccanismi costitutivi – le sue «melodie lunghe, lunghe, lunghe» –,⁶ individuando la radice profonda della cantabilità wagneriana nella loro duttilità sintattica e nella «Fähigkeit, sämtliche Nuancen ausdrucksvoll zu gestalten, ohne Einbusse an Einheit und Kontinuität».⁷

Rimanendo al piano compositivo sembra aver esercitato un'intensa attrattiva su Wagner il meccanismo chiamato «groundswell», ossia il crescendo su base cromatica sviluppato ad esempio nell'ultimo concertato di *Norma*, modello essenziale soprattutto per *Tristan*. Ancora, Egon Voss ha richiamato l'attenzione sulla comparsa (*I Capuleti e Montecchi*, *La Sonnambula*, *La straniera*) della medesima ascesa cromatica di quattro suoni che accompagnerà il Tristan-Akkord, dove le differenze nell'armonizzazione si dimostrano marginali di fronte al comune rimando al «Liebestod».⁸ Infine – ma ciò esula dall'aspetto strettamente musicale, al quale abbiamo deciso di limitare la nostra indagine –, avvicina i due autori la condivisa propensione verso una drammaturgia improntata ai canoni della tragedia classica, manifesta in primo luogo nella stretta convergenza d'intreccio tra *Norma* e *Götterdämmerung*. La somiglianza perde ogni sentore di casualità quando si pensi all'annosa conoscenza vantata da Wagner nei confronti di quest'opera, ch'egli stesso nella giovanile recensione di Königsberg (1837) aveva espressamente accostato all'antico teatro greco.⁹

Wagners Bewußtsein Koloratur und Kadenz ohne Zweifel mit der italienischen Oper, und die Kritik, die Wagner in seiner Oper an den Meistersingern übt, ist auch eine Kritik an der italienischen Oper».

⁵ COSIMA WAGNER, *Die Tagebücher*. A cura di Martin Gregor-Dellin e Dietrich Mack, Monaco/Zurigo, Piper, 1976-1977, vol. II, p. 54.

⁶ GIUSEPPE VERDI, lettera indirizzata il 2 maggio 1898 a C. Bellaigue, in: *I copialettere di Giuseppe Verdi*. A cura di Gaetano Cesari e Alessandro Luzio, Milano, Tipografia Stucchi Ceretti & C., 1913, p. 415.

⁷ LUCA ZOPPELLI, *Richard Wagners Bellini-Bild*. In: *Das Bild der italienischen Oper in Deutschland*. A cura di Sebastian Werr e Daniel Brandeburg, Münster, Lit-Verlag, 2004, pp. 170-176: 172. Vedi anche CARL DAHLHAUS, «Melodie lunghe»: *Bellini und Donizetti*. In: CARL DAHLHAUS, *Gesammelte Schriften*. A cura di Hermann Danuser, Laaber, Laaber-Verlag, 2003, vol. 5: 19. *Jahrhundert II*, pp. 118-125: 119 («Wagner, der das Bekenntnis zu Bellini, zu dem er sich 1834 hinreißen ließ, keineswegs vergessen hatte, als er ein Vierteljahrhundert später *Tristan und Isolde* komponierte, das Musikdrama, in dem die Melodie, als «unendliche Melodie», einen sinnlichgeistigen Taumel erzeugt, der dem von Bellini bewirkten im Innersten ähnlich ist»).

⁸ EGON VOSS, *Einflüsse Rossinis und Bellinis...*, cit., p. 115.

⁹ Cfr. LUCA ZOPPELLI, *Richard Wagners Bellini-Bild*, cit., pp. 173-176. Diversa è invece la lettura fornita da Dahlhaus, secondo il quale la «terza giornata» della Tetralogia, divisa tra «dramma eroico» e «mito degli dèi», non sarebbe «null'altro che un'opera, nell'accezione tradizionale del termine», in quanto in essa «i personaggi sono meri veicoli degli affetti e i

Riguardo agli altri protagonisti del melodramma italiano le ricerche si rivelano invece più frammentarie, in quanto prevale la tendenza a verificarne il possibile ruolo archetipico alla luce di singoli fattori compositivi – moduli ritmico-melodici, configurazione intervallare delle linee vocali, condotta delle colorature... –, circoscrivendo sempre il discorso ai titoli wagneriani anteriori al 1850. In Rossini, oltre a ricordarne l'incontro parigino con Wagner, si ravvisa in modo generico il padre dei finali d'atto e delle complesse scene solistiche o di duetto, tramite cui nella prima metà del secolo era stato ampliato il binomio recitativo-aria. In breve, gli studiosi alludono con ciò alla «solita forma», principio architettonico ancora di facile individuazione come fondamento delle partiture fino al *Lohengrin*; senza approfondire il tema, solo Lippmann estende la valenza della «von Rossini voll ausgebildeten italienischen Scena» pure ai «Musikdramen», dove costituirebbe «eine in ihrer Bedeutung nicht zu unterschätzende Voraussetzung».¹⁰

Passando a considerare Donizetti, in relazione al quale vengono sempre citati gli arrangiamenti de *La Favorite* approntati da Wagner durante il periodo parigino, già all'epoca la critica tedesca aveva percepito nel suo stile l'emergere rispetto ai connazionali di una «neuen sinnlichen Qualität», di cui secondo le interpretazioni moderne si coglierebbe una diretta influenza «bei der musikalischen Gestaltung des Venusberges im *Tannhäuser*» (per tale tinta sonora, infatti, non potevano fungere da modello «weder die deutsche romantische Oper noch die Grand Opéra Meyerbeerscher Bauart»).¹¹ Dahlhaus richiama inoltre l'attenzione sull'utilizzo in *Lucia di Lammermoor* di una tecnica affine alle «melodie lunghe» belliniane, ovvero sull'allestimento – in specie nell'ultima parte del lavoro – di estese arcate strutturali connotate al loro interno da una sottile differenziazione della scrittura, ottenuta grazie a una «Kette von Ariosi, deren Stil sämtliche Übergangsstufen zwischen Rezitativ und “eigentlicher” Arie umfaßt».¹² In tal modo la scena, mitigate le cesure articolatorie della «solita forma», assume un aspetto di maggiore compattezza, mentre il canto aderisce con notevole sensibilità alle sfumature emotive del libretto tradendo una concezione, quello della melodia come “sismografo” dell'anima, che incarna l'essenza stessa dei «Musikdramen» (ciononostante il musicologo non legge in simili analogie la prova di un influsso del compositore bergamasco su Wagner, bensì considera le loro esperienze quale frutto di uno sviluppo parallelo).¹³

dialoghi si riducono a *tableaux vivants*, ad illustrazioni musicali di sentimenti concordi e discordi» (CARL DAHLHAUS, *I drammi musicali di Richard Wagner*, cit., pp. 155-156).

¹⁰ FRIEDRICH LIPPMANN, *Wagner und Italien*. «Analecta Musicologica», XI (1972), pp. 200-249: 217.

¹¹ KLAUS HORTSCHANSKY, *Wagner und Donizetti*. In: *Richard Wagner und seine “Lehrmeister”*, cit., pp. 119-127: 123-124.

¹² CARL DAHLHAUS, “*Melodie lunghe*”..., cit., p. 123.

¹³ Cfr. *ivi*, p. 124.

Ma è in attinenza a Verdi che lo stato attuale della ricerca presenta i risultati di minor interesse per la nostra indagine, malgrado esistano sul rapporto tra i due autori diverse pubblicazioni scientifiche, spesso nate da simposi interamente incentrati sull'argomento. L'approccio qui dominante prevede infatti il confronto tra la produzione, l'estetica, il pensiero e persino il carattere di tali personalità trattandole alla stregua di compartimenti stagni, senza interrogarsi sugli eventuali scambi tra i loro linguaggi. Spicca innanzitutto l'estremo risalto conferito al dramma, cui entrambi subordinano gli altri parametri dell'opera sperimentando con le forme, con le scelte d'orchestrazione, con le regole di corrispondenza tra testo e resa melodica. Oltre alla tendenza verso un incremento del cromatismo, si è osservato nei lavori verdiani della maturità il tentativo di superare la quadratura sintattica – quasi in una forma di «prosa musicale» – mediante l'impiego nel libretto di nuove combinazioni metriche, finalizzate all'elusione di schemi accentuativi regolari. Se talvolta si è cercato nell'italiano degli esempi di “wagnerismo”, al contrario non si è mai posto in rilievo come Wagner, del collega, conoscesse almeno due partiture, ossia *Ernani* (1844) e *Trovatore* (1853).

In un'ottica più ampia, accanto al raffronto delle tipologie vocali wagneriane rispetto a quelle dei contemporanei italiani, si è segnalato come una buona parte delle idee rivoluzionarie messe a punto nei «Musikdramen» fosse già stata sperimentata dai nostri autori durante la metà iniziale dell'Ottocento, sebbene con un intento di carattere assai meno sovversivo. Notiamo infatti in quegli anni un notevole incremento d'interesse per il contenuto drammatico dell'opera, cui s'associa da un lato l'elaborazione di nuove procedure narrative affidate alla sola espressione sonora – primo fra tutte l'utilizzo di reminiscenze e motivi identificanti –, dall'altro l'ampliamento delle arcate strutturali dall'aria alla scena in modo d'abbracciare diversi momenti dell'azione entro un percorso dalla concezione organica. Qui il contrasto tra declamazione e canto spianato tende talvolta ad addolcirsi in una maggiore gamma di sfumature intermedie, mentre intervengono nel recitativo parentesi di contenuto lirismo dove le linee vocali, sorrette dall'attiva partecipazione dell'orchestra, assumono grazie agli irregolari schemi accentuativi dei versi sciolti un periodare arioso ed elastico al medesimo tempo, che pare preludere alla duttile condotta melodica dei «Musikdramen» (si vedano ad esempio la scena finale di *Sonnambula* e quella di pazzia in *Lucia di Lammermoor*).

Pure la solida cornice della «solita forma», necessario strumento di coesione drammaturgico-musicale dopo la dilatazione degli impianti architettonici, non rappresenta in realtà un principio dogmatico bensì agisce quale schema di riferimento – condiviso tra artisti e pubblico – volto a generare, se disatteso, una “scossa” espressiva funzionale alla narrazione. Un'analoga cura per la coerenza drammatica rivela tanto il coinvolgimento dell'ouverture nella vicenda tramite il preannuncio

di temi che in seguito si dimostreranno significativi (così avviene in *Semiramide*), quanto la scelta di sopprimere la sinfonia in favore d'introduzioni sinfonico-corali, attuata in opere come *Moïse et Pharaon*, *La Straniera*, *La Sonnambula* e *I Puritani* (specialmente tale prassi, secondo la lettura di Egon Voss, potrebbe aver agito da precedente all'esperienza dei «Musikdramen»).

3 –

Giunti a questo punto, risulta certo incontestabile l'esistenza di consistenti tratti comuni tra lo stile di Wagner e il melodramma italiano della prima metà dell'Ottocento, benché rimanga ancora da dimostrare, oltre la superficie delle singole somiglianze, l'effettiva portata di tale influsso nel linguaggio maturo del compositore, indagine che costituirà lo scopo primario del nostro lavoro. L'argomento tuttavia pone fin da subito alcune problematiche di non facile risoluzione, a iniziare dall'interrogativo riguardo la natura stessa di simili convergenze: fino a qual grado esse attestano un vero rapporto di derivazione e quanto in realtà non scaturiscono da processi creativi autonomi, accomunati da analoghe esigenze estetiche sorte nel medesimo contesto culturale, cioè il mondo della lirica europea? Dahlhaus ad esempio, sottolineando la differenza di pensiero alla base dell'ampliamento delle forme presso Wagner e Donizetti, ritiene scorretto in termini concettuali «die geschichtliche Entwicklung der italienischen Opera seria am Wagnerschen Musikdrama und seinen Vorformen zu messen, also die Grenzverwischung zwischen Rezitativ und Arie umstandslos als "Fortschritt" in Richtung der "unendlichen Melodie" zu rühmen».

E ancora, in un ambito dalla connotazione così intensamente internazionale come l'attività compositiva, evolutasi da sempre nella reciproca compenetrazione tra aree linguisticamente distinte, quale criterio ci permetterà di stabilire cos'è "italiano" e cosa non lo è? Al di là infatti delle opere concepite per i conterranei da parte di autori nati e cresciuti nella Penisola, il caso in assoluto più lineare, abbiamo partiture scritte da questi per committenti d'oltralpe – persino nella lingua e secondo il gusto del posto –, artisti trasferitisi all'estero (vedi Rossini) o altri, come Spontini e Cherubini, i quali con la nuova patria hanno finito per essere identificati, cosicché è difficile stabilire la nazionalità di tali produzioni. Nell'ottica inversa, molti furono gli stranieri a formarsi in Italia o in uno stretto contatto

¹⁴ «Rossini's *Moïse* war gewiß auch insofern von Bedeutung für Wagner, als es eine jener italienischen Oper ist, die keine Ouvertüre haben, sondern sogleich mit der Introduction beginnen. Ohne Ouvertüre sind im übrigen auch die Bellini-Opern *La straniera*, *La sonnambula* und *I puritani*. Wenn Wagner also später, vom *Rheingold* an, die traditionelle Zäsur zwischen Ouvertüre und erstem Akt vermied, so konnte er sich auf Muster aus der italienischen Oper berufen» (EGON VOSS, *Einflüsse Rossinis und Bellinis...*, cit., p. 109).

¹⁵ CARL DAHLHAUS, «*Melodie lunghe*»..., cit., p. 124.

con la nostra tradizione operistica, allora egemone sulle scene europee, per cui di questo insegnamento si può trovare l'eco nella loro musica:

“Italienisches” und “Französisches” ist oft nicht zu trennen beim frühen Wagner. Es ist ja selbst in der Gattung “Grand Opéra” nicht recht trennbar. Spontini, ihr Repräsentant bis in die 30er Jahre hinein, verleugnete niemals die Kantabilität seines Heimatlandes, Meyerbeer hat in seinem italienischen Jahren und auch später starke italienische Fermente seinem Stil integriert, und selbst Auber lehnt sich nicht selten (auch in der *Muette*) an italienische Vorbilder an. In der Opernmelodik von 1830-40, außer im ausgesprochen “deklamatorischen” Genre (und selbst dort!), “französischen” Stil zu definieren, hält schwer. Im spezifisch kantablen Bezirk bestand damals eine italienische Hegemonie in der französischen Oper (Berlioz stand bekanntlich abseits). In der Melodik Wagners ist also manches, was italienisch klingt, vielleicht vermittelt durch die Pariser Oper oder durch Weber; aber es ist deshalb nicht weniger italienisch.¹⁶

Non si dimentichi infine l'influenza indiretta esercitata attraverso fonti di carattere eterogeneo, come trattati teorici, raccolte di arie, riduzioni per diversi organici strumentali, parafrasi e rielaborazioni pianistiche ispirate a melodrammi (Liszt in particolare), brani chopiniani pregni della condotta melodica belliniana...

Ma proviamo innanzitutto a limitare il campo: fuor di dubbio il repertorio lirico italiano predominava durante la prima metà dell'Ottocento nei teatri europei e, in particolare, in quelli dell'area tedesca, dov'era consuetudine proporre i libretti in traduzione (prassi contro cui Wagner si esprime in termini di decisa condanna).¹⁷ Non solo, quindi, tanto la formazione artistica quanto l'apprendistato del compositore ebbero luogo in un simile contesto, esperienza inderogabile per ogni musicista che all'epoca intendesse dedicarsi al genere operistico, bensì il melodramma svolse un ruolo determinante nella sua attività lavorativa quale arrangiatore e Kapellmeister, a Parigi e a Dresda. Malgrado l'ostentato rifiuto di tale tradizione, il contatto con le partiture italiane non si esaurì affatto nel semplice “obbligo” professionale, al contrario questo interesse, sebbene occultato in maniera programmatica da Wagner, denota la propria genuinità perdurando senza cedimenti fino in fase avanzata, come dimostrano da un lato la partecipazione dell'autore ad allestimenti di lavori italiani – testimoniata ancora nelle lettere degli anni '50 e '60 –, dall'altro i riferimenti nei taccuini di Cosima a discorsi ed esecuzioni private incentrati su tale repertorio.

¹⁶ Intervento di Lippmann nella *Diskussion nach dem Referat von F. Lippmann*. In: *Colloquium »Verdi-Wagner«*..., cit., pp. 248-249: 248. Cfr. anche EGON VOSS, *Einflüsse Rossinis und Bellinis...*, cit., p. 95: «Es erscheint durchaus nicht ausgeschlossen, daß das, was wir heute als eine Gemeinsamkeit Rossinis und Wagners feststellen, gar nicht direkt aus Italien vermittelt wurde, sondern auf dem Umweg über französische oder deutsche Komponisten».

¹⁷ Cfr. *Das Wiener Hof-Operntheater* (SSD, VII, 289); *Über Schauspieler und Sänger* (SSD, IX, 203); *Über das Opern-Dichten und Komponieren im Besonderen* (SSD, X, 153). La sigla SSD rimanda a: RICHARD WAGNER, *Sämtliche Schriften und Dichtungen*. Lipsia, Breitkopf & Härtel, 1912-1914.

Oltre a ciò, la disamina dell'intero corpus teorico ed epistolare di Wagner ha permesso d'individuare ventotto titoli italiani a lui sicuramente noti, con un grado di familiarità che varia dal semplice ascolto allo studio approfondito in vista di dirigerne la rappresentazione: ne forniamo l'elenco completo in appendice al saggio, integrandolo con un sommario delle informazioni relative alle circostanze e al livello di conoscenza da parte del compositore. Con un'accezione più ampia, alla lista si potrebbero accludere altri lavori in cui affiora il debito verso l'insegnamento del melodramma, tuttavia abbiamo ritenuto opportuno intendere la nazionalità in senso restrittivo – cioè annettendo solo gli artisti considerati italiani dai loro contemporanei – in modo da verificare la nostra tesi alle condizioni in assoluto più rigide: se infatti l'ipotesi dell'influsso troverà conferma all'interno del nucleo minimo, a maggior ragione ne rinverremo ulteriori prove qualora ampliassimo la casistica delle fonti.

Una volta appurata presso Wagner un'incontestabile padronanza del repertorio lirico peninsulare, ci siamo prefissi d'indagare se e in quali termini ne sia conseguita l'assimilazione delle particolari tecniche di scrittura. A tal fine è apparso innanzitutto necessario decifrare sin nei dettagli il pensiero dell'autore riguardo l'opera italiana, così da individuare gli elementi del linguaggio sonoro su cui si è soffermato il suo interesse, lasciando talvolta trasparire, sotto il contegno deliberatamente critico, persino toni di sincero apprezzamento. Identificati gli aspetti della partitura presumibilmente sensibili a un simile ascendente, si è quindi deciso di trascurare i fenomeni di superficie per focalizzarsi in maniera esclusiva su fattori basilari quali i processi di generazione melodica e le strutture formali, in modo da appurare le eventuali affinità tra le due esperienze artistiche ai livelli profondi dell'elaborazione musicale. Con l'intento, inoltre, di accertare la portata a lungo termine dell'insegnamento italiano, abbiamo scelto di sottoporre ad esame unicamente la produzione wagneriana successiva alla «riforma», poco investigata da una simile prospettiva, poiché nei lavori anteriori al 1850 – su cui tra l'altro la bibliografia scientifica non manca – i modelli tradizionali emergono all'ascolto in una maniera ancora alquanto evidente.

Giunti a tal punto l'indagine prosegue con il confronto tra la concezione estetico-compositiva di Wagner e quella alla base del melodramma, ricostruita alla luce dei trattati italiani dell'epoca, il che ci permetterà di stabilire i criteri su cui infine imposteremo l'analisi musicale allo scopo di cercare nelle partiture dei Musikdramen le prove empiriche della continuità rispetto ai modelli italiani. A riguardo ci sembra utile rimarcare come il ricorso ai trattati italiani non voglia affatto suggerire l'idea di un'influenza diretta di tali fonti su Wagner: in linea di massima è difficile che egli ne avesse conoscenza. Nel nostro approccio essi fungono da semplice strumento per comprendere certi

meccanismi compositivi dell'opera italiana "dall'interno", ossia attraverso gli occhi dei teorici a lei più prossimi.

4 –

Come abbiamo appena accennato, il passo iniziale del nostro studio ha previsto la disamina di tutti gli scritti wagneriani con l'obiettivo di ricomporre in un quadro il più possibile completo l'immagine lì attribuita al melodramma, presupposto fondamentale per capire da quali aspetti il compositore potrebbe aver tratto ispirazione. L'interesse di questo lavoro, alla cui illustrazione è dedicato il prossimo capitolo, consiste appunto nella sistematicità e completezza dello spoglio, mentre finora – vuoi per la mole imponente del materiale, vuoi per la scarsa rilevanza di molte pagine – ci si era basati soprattutto sui testi considerati "maggiori", non sempre attendibili per via della loro diffusa tendenza alla faziosità.

Dalla lettura integrale degli opera omnia si ricava in primo luogo un dato d'innegabile rilevanza, vale a dire l'evidenza che, nonostante si possa proporre – sia pur con la dovuta cautela – una suddivisione della produzione teorica in tre periodi, il giudizio di Wagner nei confronti del repertorio italiano non ha subito in realtà cambiamenti sostanziali, sono piuttosto i toni del discorso a registrare con il trascorrere del tempo delle sensibili variazioni. Se infatti l'autore durante lo stadio giovanile assume un atteggiamento meno rigido rispetto alla critica tedesca dell'epoca, arrivando addirittura a rivalutare alcuni pregi del melodramma, nei «Reformschriften»¹⁸ della fase centrale – nati tra la fine degli anni '40 e il 1860 circa – la volontà di propagandare il carattere rivoluzionario del proprio teatro porta le posizioni di Wagner ad esasperarsi in una polemica impietosa. In tal modo gli aspetti ritenuti negativi acquistano un rilievo tale nell'esposizione da offuscare quelli positivi, tuttavia un occhio attento riesce a riconoscere anche sotto questa tattica le tracce dell'opinione espressa in precedenza. Giunto alla maturità, il contegno "difensivo" del compositore si smussa con l'aumento del consenso tributato alla sua arte, cosicché negli scritti degli ultimi anni affiorano di nuovo diffusi segnali di apprezzamento e apertura.

Poiché nel corso della vita il pensiero di Wagner sull'opera italiana non conobbe un'effettiva evoluzione, nel prossimo capitolo verrà offerta una panoramica delle tematiche da lui affrontate a tal riguardo, senza però attuare distinzioni cronologiche, ma raggruppando le considerazioni secondo il soggetto toccato. La trattazione svilupperà in queste pagine gli argomenti su cui nel resto della tesi non si farà più ritorno: dapprima riassumeremo i rimproveri sollevati dall'autore contro il mondo e

l'estetica del melodramma (tra gli altri l'orchestrazione, la povertà armonica, l'egemonia dei cantanti, l'antitesi aria-recitativo...), in seguito ci occuperemo di fattori che, sebbene apprezzati da Wagner, appaiono piuttosto irrilevanti ai fini della nostra indagine, come la professionalità dei cantanti o la qualità delle voci di scuola italiana.

Riservandone l'illustrazione ai capitoli successivi, per concludere si farà un veloce accenno agli aspetti il cui influsso, in parte dichiarato da Wagner in persona, può agire nei Musikdramen a un livello profondo della scrittura sonora – ci riferiamo ai processi di generazione melodica, al rapporto tra metrica e intonazione, all'impiego di determinati impianti formali. Si noti a margine come la disamina stessa del corpus letterario wagneriano abbia indotto la nostra ricerca a concentrarsi su problematiche strettamente compositive. Per quanto invece concerne l'ottica drammaturgica, malgrado il pesante biasimo in genere riservato all'opera italiana esistono alcuni indizi di un probabile contatto tra questa e Wagner – a iniziare da Bellini –, tuttavia l'argomento si configura così complesso che si rende necessario rinviarne lo studio a un'altra circostanza.

Appurata la duratura ammirazione dell'artista per il «canto»¹⁹ di origine peninsulare, abbiamo dedicato l'intero terzo capitolo a investigare la concezione e il ruolo attribuiti alla melodia presso i trattati italiani dell'epoca e negli scritti teorici di Wagner, per poi confrontare in base alle categorie da lì desunte i meccanismi compositivi del melodramma con quelli impiegati nel Musikdrama. Significative sono le affinità messe in luce mediante un simile lavoro, a partire dall'estrema importanza conferita in entrambe le prospettive alla dimensione sonora "orizzontale", capace di comunicare per via diretta all'animo poiché latrice della componente emozionale della musica, mentre l'aspetto armonico ne rifletterebbe la sola razionalità. Concepita quale «linguaggio assoluto» dell'uomo, in quanto pone in contatto senza la mediazione dell'intelletto l'intimo dell'autore con quello del destinatario, per Wagner come per i teorici italiani la melodia determina dall'interno la configurazione formale dei brani (sia vocali che strumentali) impostandone da un lato il decorso, dall'altro donando un significato – ovvero un contenuto emotivo – agli accadimenti sonori.

Pure nel descrivere i dettagli "tecnici" del funzionamento melodico essenziali si rivelano le analogie che, sotto le differenze terminologiche, accomunano i protagonisti della nostra comparazione. In particolare, assumerà notevole interesse per gli ulteriori sviluppi dell'indagine il compito affidato all'armonia, incaricata di rendere «necessari» gli andamenti del canto contribuendo a definirne l'articolazione sintattica. Come infatti vedremo nel terzo capitolo, la qualità dei singoli incisi – e quindi

¹⁸ Cfr. FRIEDRICH LIPPMANN, *Wagner und Italien*, cit., p. 205.

¹⁹ Il termine «Gesang» è spesso impiegato da Wagner quale sinonimo di «Melodie».

dei loro reciproci rapporti nell'impianto gerarchico dei periodi – dipende dalla maniera in cui le concatenazioni accordali interagiscono con i disegni melodici. Dopo aver accertato la sostanziale convergenza di pensiero tra Wagner e i trattatisti italiani potremo applicare all'analisi musicale i principi riscontrati nelle loro riflessioni, in modo da verificarne l'effettiva valenza nelle partiture comparando il comportamento delle due produzioni.

Inizieremo con la «melodia infinita» dei Musikdramen, i cui meccanismi appaiono già preannunciati in *Der fliegende Holländer*: la sensazione di un flusso ininterrotto è qui ottenuta grazie al proseguire dei percorsi armonici – talvolta pure di figurazioni melodiche – oltre i confini tra gli incisi, così da contraddire la suddivisione binaria ancora generata dai versi di quattro accenti, ultimo residuo della quadratura fraseologica, riducendola a un'intelaiatura svuotata dei consueti significati tonali. Tali espedienti però non erano affatto ignoti in ambito peninsulare, dove in anni anteriori all'esperienza wagneriana alcuni teorici traducono la nozione settecentesca di «unité de mélodie» in tecniche compositive somiglianti a quelle poi adottate nei Musikdramen. L'analisi ne ha messo in luce i medesimi meccanismi, mentre antitetico è l'intento di “scossa” espressiva perseguito per fini drammatici tramite l'infrazione della norma fraseologica (presso Wagner, infatti, il flusso continuo non veicola di per sé dei significati in quanto rappresenta la condizione base della partitura). Nonostante risulti piuttosto improbabile che Wagner conoscesse i trattati italiani, di sicuro avrà notato gli episodi di «melodia infinita» contenuti in melodrammi a lui familiari, poiché per la sensibilità dell'epoca dovevano spiccare contro la circostante regolarità sintattica.

Se nella «melodia infinita» l'articolazione interna in moduli di due battute vale unicamente da cornice esteriore, ricorrono nei Musikdramen degli esempi dove la sintassi si attiene ai principi di una vera quadratura, la cui «frammentarietà» – specifica lo stesso autore nei suoi lavori teorici – deriva dalla coincidenza dei percorsi cadenzali con gli incisi del canto, ossia dalla sovrapposizione dei punti di riposo armonici e melodici. Volti a suscitare un contrasto con il resto del tessuto sonoro, tali passaggi appaiono incastonati come un corpo estraneo nel linguaggio maturo del compositore: lo scopo è quello d'evidenziare, a seconda della scrittura, due tipi molto specifici di situazione, cioè da un lato l'appartenenza allo stato di natura, dall'altro la falsità di un atteggiamento vuoi per effettiva ipocrisia, vuoi per la supina adesione alle convenienze dell'alta società. Nel primo caso Wagner dichiara di richiamarsi all'ideale di schiettezza da lui riconosciuto nel Lied popolare, connotato dalla spontanea compenetrazione di tutte le componenti musicali in un organismo libero da ogni artificiosità, nel secondo invece esplicita è la denuncia dell'affettata cultura aristocratica, di cui l'opera italiana incarnerebbe l'espressione più compiuta. Ciò giustifica l'identificazione di simili episodi con il

melodramma, sebbene la regolarità sintattica non sia affatto una prerogativa esclusiva di questo genere musicale.

La problematica in realtà si colloca ai margini della nostra tematica poiché non concerne propriamente l'assimilazione del modello italiano ai livelli profondi della partitura: il senso di tali passaggi consiste appunto nella percezione del loro scarto stilistico nei confronti del contesto, quasi a mo' di citazione. Al fenomeno, da noi analizzato nei dettagli del funzionamento compositivo, abbiamo comunque scelto di dedicare l'intero quarto capitolo nel parere che il suo studio serva a integrare le precedenti considerazioni sulla «melodia infinita», di cui rappresenta il corollario. Invertendo i concetti di normalità-eccezione, Wagner dimostra di aver recepito l'insegnamento del melodramma in termini di condotta del canto, semplicemente in lui l'elasticità sintattica e la quadratura detengono nell'economia del dramma ruoli opposti rispetto all'opera italiana.

Siccome i meccanismi costitutivi della scrittura vocale non possono venire compresi se non alla luce dei loro nessi con il testo, l'indagine prosegue con un excursus sulla questione della metrica, la quale per entrambe le controparti funge da ponte tra la poesia e la relativa messa in musica: sono gli accenti tonici dei versi, tradotti in cadenze armonico-melodiche, a definire le linee conduttrici del discorso sonoro. A voler leggere sotto il contegno volutamente polemico di Wagner, dovuto alla concentrazione di simili riflessioni negli anni compresi tra il 1849 e il 1860 (oltre ai «Reformschriften», dell'argomento infatti non si era mai occupato, né in seguito vi farà più ritorno), la disamina comparata dei lavori teorici rivela di nuovo una sostanziale convergenza di pensiero tra l'autore e i colleghi peninsulari, a iniziare dall'idea di lasciar scaturire il canto direttamente dalle parole, di cui amplificherebbe la sostanza emotiva.

Accusati di aver esteso al melodramma le leggi specifiche della musica “assoluta”, i nostri trattatisti sostenevano in realtà l'esatto opposto, ossia la necessità di concepire anche le melodie strumentali con i medesimi criteri di quelle destinate alla voce. Nella pratica ciò trovava riscontro nell'elaborazione sul piano melodico di modelli ritmici – «tipi ritmico-musicali»,²⁰ li definisce Lippmann – i quali coincidevano in maniera così puntuale con i diversi metri della poesia peninsulare da identificarsi con essi, quasi presagendo la concezione che sarebbe stata alla base della «Versmelodie» wagneriana.

²⁰ Cfr. FRIEDRICH LIPPMANN, *Der italienische Vers und der Musikalische Rhythms. Zum Verhältnis von Vers und Musik in der italienischen Oper des 19. Jahrhunderts, mit einem Rückblick auf die 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts*. Parte I, in: *Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte VIII*, a cura di Friedrich Lippmann, Colonia, Arno Volk Verlag, 1973, pp. 253-369; Parte II, in: *Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte IX*, a cura di Friedrich Lippmann, Colonia, Arno Volk Verlag, 1974, pp. 324-410; Parte III, in: *Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte X*, a cura di Friedrich Lippmann, Colonia, Arno Volk Verlag, 1975, pp. 298-333.

Certo non sappiamo fino a qual punto il compositore potesse cogliere le finezze della prosodia italiana, tuttavia accanto agli attacchi di programma giunse ad ammettere la coerenza delle melodie d'opera con le peculiarità fonetico-ritmiche dei libretti. Vero bersaglio della critica si dimostrarono piuttosto i suoi stessi connazionali, cui non risparmiò il biasimo per la supina imitazione delle norme metriche e di condotta vocale specifiche della nostra lingua. Se ne deduce che Wagner non intendesse tanto porre in crisi il modello del canto italiano, da lui sempre apprezzato, bensì propugnasse l'adozione di un approccio che corrispondesse alle peculiarità del tedesco, come le melodie operistiche erano nate sull'idioma del Bel Paese. Teorizzò infatti, tra la fine degli anni '40 e i primi anni '50, l'impiego nel teatro musicale dello «Stabreim» – un sistema di richiami sonori tra le parole tramite allitterazione, assonanza, consonanza e rima al mezzo –, nella convinzione, all'epoca diffusa, che nel tedesco la somiglianza fonetica tra due o più termini celasse il rimando a un'antica radice comune.

Una panoramica sull'impianto metrico dei Musikdramen svela però la dicotomia tra speculazione e prassi, poiché – saggiati i limiti del nuovo metodo già nel corso del *Ring* – in *Tristan* e in *Parsifal* Wagner reintroduce l'uso della rima tradizionale a fianco di passaggi dal carattere più o meno prosastico. Stemperate le antitesi tra recitativo e aria in un'ampia gamma di sfumature intermedie, qui alla prosodia viene restituito il fondamentale compito di segnalare la natura drammaturgica del testo, dove – in maniera analoga al melodramma – la vicenda prosegue sui versi sciolti mentre quelli rimati esprimono l'atemporalità delle parentesi introspettive.

Ed è infine nell'ambito macrostrutturale che l'insegnamento dell'opera italiana appare assimilato nello stile maturo di Wagner ai livelli di maggiore profondità, in quanto i principi di ciò che usiamo definire la «solita forma», tratto distintivo del repertorio peninsulare da Rossini a Verdi, ricorrono in pressoché tutti i Musikdramen in concomitanza con le situazioni nodali della vicenda. Sul fenomeno, di cui daremo dimostrazione durante l'ultimo capitolo tramite l'analisi – titolo per titolo – dei lavori wagneriani successivi al 1850, la letteratura scientifica non ha sinora soffermato lo sguardo: sviati dagli accadimenti circoscritti rispetto alla visione morfologica d'insieme, gli studiosi si sono occupati principalmente delle suddivisioni interne alle singole sezioni, le quali, a differenza dell'ossatura portante, risultano spesso improntate ai meccanismi organizzativi tipici della musica strumentale (come le variazioni, il rondò o la forma-sonata).

Le stesse dimensioni di simili organismi architettonici – in genere maestose – rappresentano il primo deterrente alla loro comprensione complessiva a causa delle difficoltà indotte all'ascolto da arcate strutturali di lunga, talvolta lunghissima gittata, dove l'attenzione tende a perdere il filo del discorso principale per indirizzarsi appunto sui fattori contingenti. A complicare ulteriormente la

percezione si aggiunge il rifiuto da parte del compositore degli aperti contrasti di scrittura, a favore invece di transizioni sfumate entro un'ampia scala di possibili scelte musicali, dal recitativo quasi nudo alla declamazione intonata all'arioso su sfondo sinfonico. Da un lato, quindi, le cesure formali si attenuano fino a passare quasi inosservate, dall'altro la continua variabilità stilistica, notevole soprattutto quando l'azione prosegue, induce a concentrarsi sulle microstrutture, per cui non se ne intende il significato in funzione del discorso generale.

Del resto, l'occultamento dell'impianto architettonico mediante la focalizzazione dell'interesse sul dettaglio non costituisce assolutamente un comportamento casuale, all'opposto esso attua con fedeltà una concezione estetica centrale presso il Wagner «riformistico». Secondo tali posizioni l'opera d'arte deve suscitare l'impressione di nascere in maniera spontanea – per «generazione organica» – dalla sua stessa materia, e non sotto il condizionamento di un piano definito a priori in base a criteri astratti stabiliti dall'ingegno umano: di qui la necessità di dissimulare una struttura tanto plastica come la «solita forma».

A riguardo non compare – nei testi teorici dell'autore – alcun riferimento esplicito, solo la critica contro la frammentarietà delle partiture italiane nell'antitesi recitativo-aria, accanto alla quale emerge qualche sporadico apprezzamento nei confronti dei sistemi di ampliamento formale elaborati nel melodramma ottocentesco. Analizzando l'intera produzione wagneriana successiva al 1850 ricaviamo però dati d'inoppugnabile evidenza: fin negli ultimi titoli s'identificano infatti unità architettoniche compiute, incorniciate di norma entro interludi sinfonici, al cui interno scrittura musicale e carattere drammaturgico concorrono all'individuazione di un numero variabile di sezioni – da tre a sei, ma generalmente quattro – dove si alternano con regolarità l'indole «cinetica» e quella «statica».

È dunque possibile riconoscere in ciò i principi dinamici del “numero” operistico con il suo codificato avvicendamento di fasi drammaturgico-musicali di natura attiva e riflessiva; amplificata ne appare piuttosto la valenza dal singolo numero chiuso agli sviluppi d'interesse scene, abbracciando in un'unica arcata strutturale tecniche compositive differenti. Pure le trasformazioni che Wagner apporta al modello non esulano interamente dalle consuetudini italiane, poiché nel repertorio lirico tale principio architettonico, lungi dal rappresentare un dogma, fungeva da schema di fondo atto a venire rinnovato per specifici effetti espressivi.

Benché, con gli anni, il riferimento al modello divenga nei Musikdramen sempre più labile, i concetti essenziali desunti dal melodramma, ripensati dall'autore alla luce del suo personale linguaggio, costituiscono fino al *Parsifal* un presupposto imprescindibile per l'organizzazione formale di alcuni

episodi, non a caso investiti di considerevole valenza sul piano drammaturgico o emotivo. Mimetizzato al di là dell'immediata percezione, l'insegnamento italiano dimostra quindi di aver lasciato una traccia indelebile nell'esperienza wagneriana – foss'anche al solo livello inconscio –, permanendo nell'«opera d'arte dell'avvenire», tanto nella condotta melodica quanto nella concezione strutturale, ai livelli più profondi della scrittura sonora.

L'opera italiana negli scritti di Wagner

1 –

L'avversione di Wagner nei confronti dell'opera italiana, da lui stesso ribadita nell'arco del suo intero percorso artistico e intellettuale, costituisce tuttora un assioma tra i più radicati presso l'opinione comune. In effetti il compositore s'adoperò sin dalla giovinezza a sottolineare, con consapevolezza sempre crescente, in quanto la propria concezione drammaturgico-musicale si distinguesse dal melodramma allora imperante sulle scene europee, definito da un'antica e incontrastata egemonia delle tradizioni italiana e francese. La tendenza a sottacere i tratti desunti da tale repertorio, come l'exasperazione del conflitto tra quello e le innovazioni propugnate in partiture e scritti teorici, rappresentano d'altronde un atteggiamento assai consueto per un artista deciso ad affermare la propria originalità, soprattutto se si considera la concorrenza spietata di cui viveva all'epoca l'ambiente lirico e musicale. Nella sostanziale coerenza dei giudizi di base, il contegno di Wagner rispetto all'opera italiana fu quindi connotato da sensibili oscillazioni di registro piuttosto che da una vera e propria evoluzione del pensiero, dove l'impeto polemico esplose – logicamente – nei testi elaborati durante il periodo “rivoluzionario”.

Una prima, esaustiva illustrazione di questo processo è da rinvenirsi nell'intervento presentato da Friedrich Lippmann all'interno del convegno *Colloquium »Verdi-Wagner«* svoltosi a Roma nel 1969, i cui atti furono poi editi nel 1972 quale undicesimo volume di «*Analecta Musicologica*».¹ Nella seconda sezione dello studio, dopo un rapido ma accurato compendio dei «rapporti generali» tra il compositore e la Penisola,² il musicologo analizza le considerazioni critiche espresse da Wagner nei confronti della musica italiana, proponendo una schematizzazione cronologica in tre fasi

¹ FRIEDRICH LIPPMANN, *Wagner und Italien*, cit.

² «Wagners allgemeines Verhältnis zu Italien». Ivi, pp. 200-202.

contraddistinte da approcci intellettuali diversi per carattere e finalità diversi.³

Mentre negli anni compresi tra il 1834 e il 1840 esplicita è l'ammirazione per il canto e le melodie vocali dell'opera italiana – un apprezzamento spesso ribadito dal giovane artista, desideroso di emergere sulla scena lirica a lui coeva –, negli «scritti riformistici» risalenti all'esilio svizzero la «distanza» già maturata durante il soggiorno parigino s'incrudisce in un contegno «addirittura ostile»,⁴ dove le critiche mosse contro questo repertorio fungono da arma efficace entro la più universale contestazione del teatro musicale contemporaneo. Viceversa dopo il 1860, con il graduale ampliarsi del consenso tributato a Wagner, si ridimensiona in parte la necessità di un attacco programmatico al sistema lirico vigente. Malgrado l'assenza di un effettivo ripensamento, quindi, i toni si mitigano nel teorizzare la fondamentale divergenza tra la produzione tedesca e l'italiana, riconoscendo di quando in quando i pregi che anche la tradizione avversa può racchiudere in sé:

In dieser letzten Periode erfolgen keine grundlegenden Wandlungen in Wagners Theorie von der italienischen Oper. Das dennoch vorhandene Neue besteht in allmählich hörbar werdenden Nuancen des Tonfalls, in dem über die italienische Musik gesprochen wird. Der Ton wird milder. Je näher Wagner der Verwirklichung seiner Ziele kommt, um so gerechter vermag er – manchmal – das Andersartige zu beurteilen.⁵

Ma se ci volgiamo a esaminare la critica musicale che influenzò l'opinione pubblica tedesca durante la prima metà del XIX secolo, esemplificata per il periodo compreso tra il 1798 e 1848 dagli articoli apparsi sulla «Leipziger Allgemeine musikalische Zeitung»,⁶ possiamo appurare come i giudizi estetici formulati da Wagner non risultassero affatto anomali né

³ «Wagners Theorie über die italienische Musik». Ivi, pp. 203-215.

⁴ «Zeigt sich schon in den Pariser Schriften 1840-42 eine größere Distanz zur italienischen Oper, so wird Wagners Haltung in den Zürcher Reformschriften geradezu feindlich»; ivi, p. 205.

⁵ Ivi, pp. 209-210. Se i ragionamenti appena esposti sono incentrati sulle opere italiane – da lui ben conosciute – portate in scena all'epoca di Wagner, per quanto concerne la produzione antecedente il compositore non può vantare che una diffusa ignoranza, viziata dalla volontà di far collimare ogni dato con tesi definite a priori per legittimare e promuovere la propria arte: «Ist Wagners Sicht auf die vergangenen Jahrhunderte durch mangelnde Kenntnis des Gegenstandes beeinträchtigt, wie auch durch das zu rigorose Bestreben, die historischen Fakten einem vorgefaßten System einzupassen, so leidet seine Objektivität gegenüber der italienischen Oper seiner eigenen Zeit, die er sehr wohl kannte, darunter, daß er sich gegen diese Oper mit aller Kraft behaupten wollte und mußte»; ivi, p. 204.

⁶ Cfr. MICHAEL WITTMANN, *Das Bild der italienischen Oper im Spiegel der Kritik der «Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung»*. In: *Le parole della musica*, a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze, Olschki, 1995, vol. II, pp. 195-226.

particolarmente severi rispetto al contesto dell'epoca, anzi: soprattutto negli scritti anteriori agli anni '40 (ascrivibili perciò alla fase giovanile, la prima nella tripartizione proposta da Lippmann) il nostro autore giunse talvolta a difendere alcune prerogative della tradizione peninsulare contro «die entschiedensten Gegner neitalienischer Musik» – è il caso della melodia belliniana, di cui si tratterà nel prossimo capitolo.⁷

*Zwei Zeitungs-
Anzeigen aus Riga
(SSD, XVI, 3).*

Già nel decennio iniziale dell'Ottocento, ancora viva l'ammirazione per la generazione precedente, serpeggiava la sensazione che il genere del melodramma fosse in certa decadenza, da un lato per la penuria d'interpreti e compositori di pregio, dall'altro a causa dei vincoli deleteri in cui il gusto del pubblico e il dispotismo dei cantanti incatenavano la creatività compositiva.⁸ Se in Rossini ancora veniva riconosciuto il genio in grado di riscattare la musica italiana, non si fosse però inchinato di fronte ai capricci degli spettatori, il biasimo raggiungerà l'apice con l'affermarsi della "corrente" ritenuta succube del compositore pesarese, cui erano ricondotti tra gli altri i lavori di Bellini, Donizetti e Verdi (nei paesi di lingua tedesca, infatti, «der neuerliche Wandel der italienischen Oper um 1830 [...] wurde als solcher überhaupt nicht registriert»).

Oltre alle tipiche «Unreinheiten in der Harmonie»,¹⁰ le quali non risvegliarono in particolar modo l'interesse di Wagner, a tale repertorio imperniato sulla cabaletta¹¹ si rimproveravano innanzitutto le gravi carenze drammaturgiche, l'assenza cioè della benché minima cura tanto per l'azione quanto per la caratterizzazione dei personaggi o il rispetto della loro tipologia teatrale, per cui avveniva di ascoltare questa musica «ohne die

⁷ Al fine di alleggerire l'apparato delle note, si è scelto di riportare a lato del testo tutti i rimandi a scritti di Wagner. Come accennato nel primo capitolo, la sigla SSD rimanda a RICHARD WAGNER, *Sämtliche Schriften und Dichtungen*; SB si riferisce invece a ID, *Sämtliche Briefe* (per precise informazioni bibliografiche si rimanda a pp. 175-176).

⁸ «Nehmen Sie nun alles das zusammen, so sehen Sie, daß es mir bey aller Aufmerksamkeit noch nicht so wohl geworden ist, eigentlich große Sänger und Sängerinnen zu hören... An guten Komponisten ist auch kein Überfluß. [...] Kein Komponist kann und darf schreiben, wie er wohl möchte, sondern er muß sich ängstlich an den Geschmack des Publikums, noch ängstlicher an die Individualitäten der Sänger binden, die ihn meistern, ändern, verschneiden, wie es für sich am vortheilhaftesten glauben.»; articolo anonimo di un viaggiatore tedesco in Italia, «Leipziger Allgemeine musikalische Zeitung», 11 (1808), pp. 369ss., citato da: MICHAEL WITTMANN, *Das Bild der italienischen Oper...*, cit., p. 199.

⁹ Ivi, p. 203. Secondo Wittmann la crudezza di simili giudizi non sarebbe da ricondursi a un intento nazionalistico, bensì testimoniarebbe la distanza estetica e morale tra una cultura cattolica e una protestante (cfr. ivi, pp. 215-216).

¹⁰ Resoconto redatto da Louis Spohr nel maggio 1817 durante un viaggio in Italia, «Leipziger Allgemeine musikalische Zeitung», 19 (1817), pp. 320ss., citato da: MICHAEL WITTMANN, *Das Bild der italienischen Oper...*, cit., p. 201.

¹¹ «Die auf das Non plus ultra der heutigen Musik, auf die Cabaletta berechnete Oper»; articolo scritto da Pietro Lichtenthal nel dicembre 1827, «Leipziger Allgemeine musikalische Zeitung», 29 (1827), pp. 864ss., citato da: MICHAEL WITTMANN, *Das Bild der italienischen Oper...*, cit., p. 202.

Situation zu kennen, wohl schwerlich an, ob von fröhlichen oder traurigen Dinge die Rede ist; ebensowenig ob ein König oder ein Bauer, ein Herr oder Diener singt».¹² All'origine di ciò si collocherebbe l'estetica puramente «strumentale» applicata in Italia pure alle partiture operistiche, con il conseguente impiego di un unico stile – quando non addirittura dei medesimi temi – in scene dalla connotazione anche diametralmente opposta. Contro la «melodia assoluta», elemento prioritario nel melodramma ottocentesco, si pronuncia varie volte lo stesso Wagner nei maggiori dei suoi «Reformschriften» e in alcuni testi risalenti ai primissimi anni '70, nei quali denuncia pure l'insanabile «Mangel aller wahrhaft dramatischen Grundlage» (non a caso, la condanna più severa prese forma in una fase in cui la teorizzazione del nuovo genere¹³ matura via via sino alla piena consapevolezza).

<i>Oper und Drama</i> (SSD, III, 222-321; IV, 177).

Le posizioni di Wagner si delineeranno con chiarezza negli scritti di cui riferiscono le pagine seguenti, dove proveremo ad offrire una panoramica dei giudizi espressi dal compositore riguardo all'opera italiana. Non avendo riscontrato una vera e propria evoluzione nella sostanza del suo pensiero, fermo restando – a livello di superficie – il sensibile cambiamento nei toni del discorso, non sarà nostro interesse organizzare la trattazione in termini cronologici, bensì riassumere le osservazioni rinvenute nei diversi testi in base al soggetto, senza considerarne l'anno di stesura. D'altronde, l'approccio di Wagner era assai lontano da pretese di sistematicità, in quanto la sua attenzione si è soffermata nel corso degli anni su un gruppo circoscritto di tematiche, sulle quali ha fatto spesso ritorno all'interno dei lavori teorici disseminando considerazioni sparse, pertanto il quadro complessivo non può certo risultare scevro da lacune o aporie. Obiettivo dei

¹² Resoconto redatto da Louis Spohr nel maggio 1817 durante un viaggio in Italia, cit., p. 200.

¹³ È interessante notare, tra parentesi, come Wagner fosse il primo a mettere in guardia contro i fraintendimenti cui la denominazione «Musikdrama» potrebbe dar luogo. Neologismo proposto dai critici dell'epoca per classificare le partiture più ardite del compositore, l'espressione si presterebbe infatti a un'interpretazione piuttosto ambigua, poiché in base alle norme della lingua tedesca il primo sostantivo in una parola così composta enuncia il fine verso cui tende il secondo termine. Paradossalmente, invece di definire in modo inequivocabile il nuovo genere, si suggerirebbe quindi l'idea di un «dramma per musica» dai rimandi troppo immediati all'opera tradizionale, dove il libretto era a tutti gli effetti subordinato alle necessità della sua realizzazione sonora («Wenn wir mit Sinn und Verstand, dem Geiste unserer Sprache gemäß, zwei Substantive zu einem Worte verbinden, so bezeichnen wir mit dem vorangestellten jedesmal in irgend welcher Weise den Zweck des nachfolgenden [...]. In gleicher Weise erklärt, würde aber »Musikdrama«, als; Drama zum Zweck der Musik, gar keinen Sinn haben, wenn nicht damit geradesweges das altgewohnte Opernlibretto bezeichnet wäre, welches allerdings recht eigentlich ein für die Musik hergerichtetes Drama war»; *Über die Benennung »Musikdrama«*, SSD, VIII, 302-303).

prossimi paragrafi sarà illustrare dapprima le critiche rivolte da Wagner al melodramma e poi i pregi esteriori che egli riconosceva a questo genere, come l'eccellente preparazione degli interpreti o la bellezza vocale favorita dalle caratteristiche della lingua, mentre rimanderemo ai capitoli successivi l'indagine su quegli aspetti delle partiture italiane che, menzionati negli scritti, possono aver esercitato il proprio influsso ai livelli profondi della scrittura dei Musikdramen.

2 –

Nata in un paese dove il teatro di prosa è stato trascurato al punto da non conoscere alcun esito notevole, l'opera si configurerebbe quale «das, allerdings sonderbar ausgeschlagene Produkt einer akademischen Grille» teso a ripristinare la tragedia antica tramite un'assurda combinazione di dialogo in versi e canto «salmodiante» d'ispirazione ecclesiastica, interrotti di quando in quando da cori e danze cui sottostava un presunto intento restaurativo. Poiché mancava il sostegno di una solida tradizione scenica, l'esperimento non avvenne entro i confini del suo appropriato contesto di genere bensì «auf dem Boden der musikalischen Lyrik», ossia affondò le radici nella «cantata drammatica» eseguita durante il Rinascimento all'interno delle corti italiane, dando origine così – in maniera del tutto involontaria – a un'inedita tipologia di spettacolo condannata a svilupparsi «in immer einseitigerer Abirrung».

Nel corso pertanto dell'intero Settecento, o almeno sino alla riforma intrapresa quasi invano da Gluck, per compiacere «das luxuriöse Verlangen der vornehmen Herren nach Abwechslung im Vergnügen» ogni brano musicale – dalle arie ai balletti – era finalizzato alla mera esibizione delle doti degli interpreti, laddove l'azione elaborata dal poeta di rado risvegliava l'interesse del pubblico, fungendo perciò da semplice tessuto connettivo volto a incorniciare i singoli episodi. Concretizzatosi in trame stereotipate sorte da un essenziale fraintendimento della mitologia classica, il dramma era quindi in grado di rendersi «irgendwie bemerklich» esclusivamente nel corso dei recitativi, i quali, derivando i propri moduli melodici dalle

Über Schauspieler und Sängler (SSD, IX, 203).
Über die Bestimmung der Oper (SSD, IX, 135).
Oper und Drama (SSD, III, 231).

Oper und Drama (SSD, III, 236).

cantilene della liturgia cristiana, tradivano quanto i numeri chiusi la loro sostanziale estraneità allo spirito del teatro.

Tale insanabile difetto, a Wagner particolarmente invisibile, da un lato incoraggiò la consuetudine secondo cui i diversi compositori impiegavano innumerevoli volte sempre i medesimi libretti, dall'altro indusse all'abbandono dell'originaria denominazione «dramma per musica» poiché priva di riscontro nelle intenzioni delle partiture, finalizzate al contrario all'apoteosi dei cantanti. L'opera di conseguenza «mußte einen gerade so nichtssagenden Namen erhalten, als es das Genre selbst war», ovvero assunse a propria definizione il nominativo plurale del termine latino «opus».¹⁴

Oper und Drama
(SSD, III, 305-306).

La musica, dunque, un semplice «mezzo dell'espressione», spodestò il contenuto del testo quale scopo ultimo della rappresentazione: in ciò consisterebbe «l'errore» di fondo del teatro lirico, vizio intrinseco a tale «genere artistico» a partire dalle origini sino all'epoca di Wagner.¹⁵ In funzione dell'effetto sonoro deve subordinarsi l'azione, qui intesa servire semplicemente da sostegno, da mero collante per le evoluzioni virtuosistiche destinate all'udito, inconsistenti di natura, costringendo il

Oper und Drama
(SSD, III, 232-233 e
242-244).

¹⁴ Per quanto concerne le riflessioni esposte in quest'ultimo paragrafo cfr. pure SSD, VIII, 236-237. Sintomatica del profondo valore attribuito da Wagner alle problematiche drammaturgiche è la sua spiccata predilezione per il teatro di prosa, sviluppatasi nel corso degli anni sino a effettiva passione – prova ne siano le assidue visite a spettacoli, anche due-tre sere di seguito, in occasione di ogni soggiorno seppur brevissimo in una qualsivoglia città tedesca o straniera. La questione non è affatto priva di rilevanza se consideriamo quanto in profondità l'intervento capillare della musica alteri i meccanismi dell'opera in confronto al dramma parlato, per cui una reciproca influenza tra i due generi, evolutisi secondo modalità distinte, può avvenire esclusivamente entro limiti assai ristretti. I compositori quindi non troppo spesso hanno coltivato un reale interesse per l'arte parallela, né una simile conoscenza li avrebbe davvero aiutati nel loro lavoro. Wagner al contrario, tramite letture e l'esperienza diretta, vantava una buona dimestichezza con il repertorio di prosa coltivato all'epoca nei maggiori paesi europei. Già in giovane età accanto a Goethe, Schiller e alla tragedia antica emerse in lui il fascino – pur non privo di senso critico – per l'opera di Shakespeare, del cui *Romeo and Juliet*, ad esempio, poté apprezzare presso l'Haymarket Theatre di Londra un allestimento ancora fedele «der Garrickschen Tradition» (*Mein Leben*, SSD, XIV, 171). All'estremo opposto rispetto a questi si collocherebbe invece la scuola francese, incarnata per Wagner dalla triade Corneille-Racine-Molière: ad essa soltanto «seit dem Ersterben des Shakespeare'schen Drama's» dobbiamo «was unter all' dem übermächtigen, kunstfeindlichen Einwirken unserer allgemeinen sozialen Zustände aus der modernen Schauspielkunst Gesundes sich entwickeln konnte» (*Das Kunstwerk der Zukunft*, SSD, III, 115). Del teatro italiano amerà soprattutto Carlo Gozzi, ispiratore con la sua «fiaba» *La Donna serpente* del libretto per *Die Feen* (encomi a lui rivolti ricorreranno sin negli scritti della maturità), mentre a Milano e Venezia assisterà di frequente a rappresentazioni di commedie di Goldoni, in riferimento al quale tuttavia non si è tramandata alcuna dichiarazione degna di nota. Infine, nonostante la disapprovazione talvolta espressa verso certi risvolti della sua arte, una particolare ammirazione sarà sempre riservata da Wagner al drammaturgo spagnolo Calderón de la Barca, promotore di una «idealisierenden Tendenz» assai prossima al carattere dell'opera italiana (*Über die Bestimmung der Oper*, SSD, IX, 136; *Deutsche Kunst und Deutsche Politik*, SSD, VIII, 78; *Beethoven*, SSD, IX, 108). L'intensità di tale propensione affiora ad esempio dalle ultime pagine di *Mein Leben*, dove l'autore racconta come nella prima metà del 1862 avesse scritto a Friederike Meyer per informarsi riguardo un allestimento a Francoforte di *El segredo al voces*, per una cui replica sarebbe stato disposto a recarsi appositamente in città (*Mein Leben*, SSD, XIV, 696).

librettista a svilire il proprio lavoro per adeguarsi del tutto alla vera priorità dell'opera, cioè l'egemonia del canto.

Quando poi – com'è inevitabile – emergono le gravi carenze del dramma, è paradossalmente compito dei compositori provare a rabberciarne i danni, inseguendo una certa coerenza di concezione perlomeno nell'impianto della partitura. Un simile intento però mal si concilia con la forma messa a punto dalla scuola italiana, assolutamente non in grado di garantire una struttura unitaria poiché frammentata nella rigida alternanza di numeri chiusi e recitativi, dove ogni singolo brano risulta coerente in sé secondo le sole leggi della musica strumentale, estranee per necessità alla logica del teatro.

Queste partiture nell'interpretazione di Wagner ispirerebbero la propria scrittura ai meccanismi definiti dal classicismo viennese per il primo tempo di sonata, in quanto la coesione interna dei pezzi si fonderebbe sul gioco dialogico dei temi e sugli artifici della rielaborazione motivica. In tal modo però rimarrà sempre inattuabile la formulazione di un pensiero che abbracci l'intero componimento – come invece può nascere da una fitta rete di Leitmotive con la sua trama di relazioni sonoro-concettuali «analoghe alla rima» –, confermando ancora una volta la sostanziale incompatibilità tra l'essenza edonistica dell'opera e le aspirazioni del «vero dramma»:

Oper und Drama
(SSD, IV, 202-203).

Nur das einzelne Tonstück hatte eine in sich zusammenhängende Form, die aus absolut musikalischem Ermessen hergeleitet, durch die Gewohnheit erhalten, und dem Dichter als Zwangsjoch aufgelegt war. Das Zusammenhängende in diesen Formen bestand darin, daß ein von vornherein fertiges Thema mit einem zweiten Mittelthema abwechselte, und nach musikalisch motivirter Willkür sich wiederholte. Wechsel, Wiederholung, Verkürzung und Verlängerung der Themen machten die einzig durch sie bedingte Bewegung des größeren absoluten Instrumentaltonstückes, des Symphoniesatzes, aus, der aus einem, vor dem Gefühle möglichst zu rechtfertigenden Zusammenhange der Themen und ihrer Wiederkehr eine einheitvolle Form zu gewinnen strebte.¹⁵

Proprio l'applicazione di una simile logica costruttiva entro i soli confini dei numeri chiusi, di fatto compiuti in se stessi, ha condotto il genere lirico agli antipodi rispetto all'autentico spirito del teatro, poiché, senza un'organica concezione drammaturgico-musicale, la partitura risulterà sempre disgregata

*Über die Anwendung
der Musik auf das
Drama* (SSD, X, 184).

¹⁵ «Der Irrthum in dem Kunstgenre der Oper bestand darin, daß ein Mittel des Ausdrucks (die Musik) zum Zwecke, der Zweck des Ausdrucks (das Drama) aber zum Mittel gemacht war»; *Oper und Drama* (SSD, III, 231).

¹⁶ SSD, III, 201-202 (cfr. anche 197).

in «unter sich unzusammenhängende Bruchstücke», con l'effetto di non poter integrare emozioni e vicende in una trama consequenziale. Anziché elaborare delle procedure specifiche in funzione delle esigenze di ogni nuovo contesto, nell'opera la composizione s'adeguа quindi a leggi «esterne» definite a priori sulla scorta dei balli o dei brani fondati su motivi di danza – tra cui si annoverano le sinfonie per orchestra –, dove il ritmo presiede all'organizzazione dei periodi in base a «contrapposizioni» e «ricorrenze» che, pur contribuendo a definirne la plasticità, conferiscono alla melodia un carattere insistente.

Beethoven (SSD, IX, 80)

Questa «regelmäßige Anordnung» volta a incatenare la nostra fantasia si esplica in primo luogo nell'aria, nata come imitazione dei canti popolari nell'ambito di una società di lusso ormai alienata dallo stato di natura. Nell'aria, tuttavia, esclusivamente la configurazione esterna di tali canti è riuscita a persistere con il corrompersi dei costumi, mentre è rimasta sostanzialmente tradita l'originaria, essenziale compenetrazione tra testo, linea vocale e una struttura altrettanto disciplinata secondo i movimenti del corpo nel ballo, in quanto in principio «Tanz-» e «Liedweise» erano una cosa sola. Mantenendo tale ossatura immutata «bis auf die neuesten Zeiten» i compositori si sono affannati a variare i disegni del canto in ossequio ai sempre rinnovati capricci della moda, ma la volontà di cambiamento non ha potuto esprimersi che a un livello superficiale poiché la spiccata stabilità della forma ha vincolato i processi di generazione melodica a canovacci cristallizzati negli anni, per cui divenne utopistico uno sviluppo organico del discorso musicale in conformità alle sue norme intrinseche.

Oper und Drama (SSD, III, 249-250).

Oper und Drama (SSD, III, 314).

A partire da Gluck diversi autori operistici – come gli italiani attivi a Parigi tra fine '700 e inizi '800 – cercarono di infrangere simili stereotipi di scrittura per dilatare l'impianto dei numeri chiusi al fine di donar loro calore e verità d'espressione, tuttavia l'obiettivo non giunse mai a compimento in quanto i nuovi schemi sottostanti l'articolazione delle partiture erano stati imposti «dall'esterno», mentre per accostarsi alla dimensione autentica dell'arte avrebbero dovuto scaturire direttamente dall'intimo dei brani «als bestimmteste Äußerung eines besonderen musikalischen Organismus'». Certo i procedimenti di elaborazione motivica furono integrati con maggiore consapevolezza nel relativo contesto drammaturgico-sonoro, e il recitativo a

Oper und Drama (SSD, III, 313-314).

sua volta tentò di fondersi all'aria sino a penetrarvi in veste di componente necessaria all'efficacia della comunicazione, ma in realtà all'ampliamento delle strutture concorse soprattutto il coinvolgimento di ulteriori interpreti nell'ambito di pezzi dal carattere solistico, i quali di conseguenza videro in parte decadere la loro originaria funzione monologica.

In sostanza, quindi, le innovazioni introdotte a cavallo dei secoli XVIII e XIX non intaccarono in maniera significativa l'impostazione dei numeri chiusi, vera essenza dell'opera, il cui pensiero prevalentemente melodico faceva ancora riferimento «nicht auf individuellen Ausdruck, sondern auf eine allgemeine spezifisch-musikalische Stimmung», sicché i contemporanei di Beethoven rimasero imbrigliati in rigide convenzioni sintattiche e formali fondate esclusivamente sulle astratte leggi dell'intelletto:

Oper und Drama
(SSD, III, 238-240).

Das war denn eine gar dürftige Vernunft, die aus diesem architektonischen Periodengerüste zu ihm [Beethoven] sprach, wenn er vernahm, wie selbst die großen Meister seiner Jugendzeit darin mit banaler Wiederholung von Phrasen und Floskeln, mit den genau eingetheilten Gegensätzen von Stark und Sanft, mit den vorschrittlich rezipierten gravitätischen Einleitungen von so und so vielen Takten, durch die unerläßliche Pforte von so und so vielen Halbschlüssen zu der seligmachenden lärmenden Schlußkadenz sich bewegten. Das war die Vernunft, welche die Opernarien konstruiert, die Anreihung der Opernpièces an einander diktirt hatte.¹⁷

3 –

In seguito all'influsso deleterio esercitato da Rossini su quanti all'epoca erano ritenuti suoi epigoni la storia del melodramma venne a coincidere con l'evoluzione della melodia ivi attuata, di mero stampo strumentale, la quale, superati i primi infelici tentativi di ripristino dell'antica tragedia greca, fu eletta senza titubanza alcuna a contenuto primario del genere lirico moderno. Specialmente nell'aria, concepita in ambito accademico al fine di interrompere l'originaria, monotona polarizzazione tra gli interventi corali e la melopea del recitativo, la linea del canto concentrò su di sé l'interesse esclusivo tanto del pubblico quanto degli autori, acquisendo un tale rilievo rispetto ogni altra componente della partitura da oscurare persino il dramma stesso, ormai decaduto a puro pretesto della messa in musica (nemmeno il

Oper und Drama
(SSD, III, 277 e 291).

Oper und Drama
(SSD, III, 250).
*Über das Opern-
Dichten und
Komponiren im
Besonderen* (SSD, X,
153).

¹⁷ Beethoven (SSD, IX, 84).

compositore, maligna Wagner, sembrerebbe far caso al testo o ancor meno ne conoscerebbe il senso).

Nella condotta vocale, essenza dei numeri chiusi, l'arte dei suoni ha conquistato una propria forma autonoma tramite la reinterpretazione delle antiche danze e dei canti popolari secondo una prospettiva prettamente strumentale, ripristinando sul loro modello la dimensione ritmica a discapito della complessità armonico-polifonica maturata nel contesto della tradizione cristiana. Il trasferimento nel canto dei criteri validi per la musica «assoluta» ha indotto a concepire erroneamente la voce «als ein, nur besonders zu berücksichtigendes, Orchesterinstrument», per cui le melodie – fenomeno affatto paradossale – verrebbero comprese dagli ascoltatori solo quando enunciate in orchestra, senza l'“interferenza” delle parole. In altri termini la scrittura operistica si forgerebbe in base a criteri puramente artistici del tutto incuranti delle esigenze contenutistiche e formali del libretto, dove le singole, disgiunte figurazioni sarebbero combinate in maniera arbitraria – «je widerspruchsvoller und ungereimter, desto auffallender und absonderlicher» – a produrre un tessuto privo della benché minima coerenza interna.

Zukunftsmusik (SSD, VII, 106-107).
Oper und Drama (SSD, IV, 168).

Oper und Drama (SSD, III, 286).

Sulla scia di Rossini, dunque, la melodia si è sviluppata «artificialmente», cioè in assenza di un legame con il relativo fondamento testuale la voce ha assimilato le tecniche peculiari della meccanica degli strumenti e con questa configurazione è divenuta «zum Faktor des vorgegebenen Dramas». D'altro lato il compositore è assunto a una tale supremazia nell'ambito del processo creativo da vincolare il poeta alle strutture e convenzioni codificatesi nel melodramma italiano, condizionando così persino la scelta dell'argomento: ritenuta accessoria nei confronti della dimensione sonora, i soggetti dovevano infatti rientrare in tematiche confacenti le necessità dei numeri musicali e della loro organizzazione nel complesso della partitura, per il qual fine risultava particolarmente prezioso il ricorso sistematico a collaudati stereotipi retorici.

Oper und Drama (SSD, III, 277).

In tal modo s'instaurò un rapporto squilibrato tra parole e musica, in quanto la seconda non scaturiva più da quelle a coronamento di un processo organico – come invece avveniva nel repertorio popolare –, bensì sottostava a principi costruttivi definiti a priori in base a una logica puramente

Oper und Drama (SSD, III, 242-243, 255 e 313).

strumentale. Ne conseguì la generazione di una «melodia assoluta» del tutto incurante delle peculiarità metriche e linguistiche del testo, la quale, nonostante il carattere palesemente amorfo, fu eletta a unico contenuto delle opere ottocentesche.¹⁸ Ciò ebbe pesanti ripercussioni sul trattamento riservato all'orchestra dai compositori italiani, nelle cui mani essa, impiegata come mero sostegno ritmico e acustico, «nichts Anderes als eine monströse Guitarre zum Akkompagnement der Arie war».

Zukunftsmusik (SSD, VII, 130).

Il melodramma ereditò inoltre dalla tradizione ecclesiastica del Settecento la consuetudine a un fitto intreccio delle parti dove la stessa voce umana, alla pari ogni altro interprete, fungeva da «wesentliches Bestandtheil der Instrumentalharmonie». Sotto la linea del canto, preminente sul resto, s'immisero nella trama orchestrale ulteriori interventi di stampo motivico finalizzati al completamento degli accordi, ma se pure la partitura ne guadagnò una maggiore coesione «in einem verständlichen Ganzen», nel contempo vennero misconosciute tanto la vera essenza «der dichterischen Gesangsmelodie», ricondotta come gli strumenti alla sfera della musica assoluta, quanto la sostanziale difformità di timbro tra le onde emanate dalla gola dell'uomo e quelle prodotte tramite congegni artificiali, mescolate a vicenda per esaudire astratte esigenze artistiche.

Senza scampo, dunque, la volontà di conciliare tra loro corpi acustici dalla natura fondamentale disomogenea dovette cozzare contro difficoltà alle soglie del paradosso, dato che «die nöthig befundene vollständige Aufnahme der Melodie in das Orchester» rende la presenza vocale inutile e anomala «als ein zweiter, entstellender Kopf», malgrado i temi acquisiscano legittimazione e intelligibilità integrandosi nella massa sonora circostante. Qualora invece l'accompagnamento strumentale completi semplicemente l'armonia implicita del canto omettendo le note enunciate da questo, la nostra percezione non riuscirà a ricostruire gli accordi poiché tenderà a scindere i timbri meccanici da quelli d'origine organica, con l'effetto di un'insanabile incompiutezza tanto sul piano orizzontale – la melodia non giustificata armonicamente – quanto su quello

Oper und Drama (SSD, IV, 167-170).
Zukunftsmusik (SSD, VII, 108).
Beethoven (SSD, IX, 102-103).

¹⁸ È importante sottolineare come nell'estetica di Wagner le considerazioni relative alle problematiche melodiche non possano assolutamente andare disgiunte da riflessioni concernenti la dimensione prettamente linguistica del testo, in quanto la configurazione della linea vocale sarebbe sempre da intendersi alla luce della forte compenetrazione che in origine esisteva tra musica e poesia.

verticale, frammentato in accordi sconnessi (nella concezione di Wagner, non avrebbe senso perseguire la fusione della voce nell'orchestra poiché i loro ruoli si esplicherebbero in realtà su piani diversi: la prima infatti veicolerebbe significati razionali, gli strumenti al contrario sarebbero in grado di esprimere l'indicibile).

Nell'illusione di piegare già la partitura agli esiti narrativi, intento di per sé lodevole, il repertorio lirico tradizionale aveva talvolta fatto tesoro delle innumerevoli tecniche espressive messe a punto nel genere sinfonico grazie all'uso dell'«orchestra moderna», evolutasi in maniera notevole rispetto ai «kümmerlichen Anfängen der italienischen Oper», però la carenza «aller wahrhaft dramatischen Grundlage» impedì la maturazione dello «Sprachvermögen» insito nel complesso strumentale. Da parte sua il narcisismo dei cantanti, assecondato dalla centralità assunta dall'aria dopo l'alienarsi di questa dalle proprie origini popolari – quel Volkslied dove schiette leggi di natura sancivano la perfetta fusione tra il testo e la relativa messa in musica –, giunse a monopolizzare l'interesse del pubblico oscurando persino l'apporto del compositore, per cui il melodramma si ridusse presto a mero palcoscenico per esibizioni virtuosistiche analoghe ad assoli strumentali.

Tale egoistica manifestazione di sé, tesa esclusivamente a conseguire «die absolute Glorie der Persönlichkeit», soppiantò ogni anelito di genuina espressione artistica per ammettere come solo contenuto dei numeri chiusi il vacuo sfoggio del talento dell'interprete, cosicché il fine dello spettacolo non coincise più con la rappresentazione del dramma, alla quale dovrebbero subordinarsi tutte le componenti dell'allestimento; l'intero sistema del teatro musicale si rivolse ad appagare la vanità delle dive e di una società dedita a intrattenimenti di puro carattere edonistico. Il gusto degli ascoltatori valse quindi da unica norma per una condotta creativa che s'adoperava a stimolare l'estro dell'esecutore favorendone ampie libertà, difendendo «die ihm nothwendigen Ruhepunkte, den Wechsel des bewegteren oder gemäßigteren Gesangsausdruckes, die Stellen, an denen er, frei von allem rhythmischen und melodischen Zwange, seine Geschicklichkeit nach vollstem Belieben allein zu Gehör bringen konnte».

Oper und Drama
(SSD, III, 284; IV, 177).
Über Schauspieler und Sänger (SSD, IX, 196-197).

Oper und Drama
(SSD, III, 114 e 235).

Oper und Drama
(SSD, III, 235).

Uno stile designato a valorizzare la voce difficilmente però si addice all'adempimento di intenti drammatici, poiché il cantante, affatto ignaro di simili necessità, concepisce le proprie parti come pezzi di musica assoluta cui rapportarsi alla stregua di uno strumento privo di facoltà linguistiche (in particolare, l'interpretazione lirica tende a trascurare la gestualità quale fattore indispensabile «zum Verständnisse der Handlung», facendone ricorso non in quanto mezzo d'espressione ma, alla pari di ogni esecuzione virtuosistica, per agevolare sul piano fisico la «Hervorbringung des Tones in verschiedenen Lagen und in verschiedenen Momenten des sinnlichen Ausdruckes»).

Oper und Drama
(SSD, IV, 217-218).

A tale assoluta supremazia dell'arbitrio si oppose con un certo successo Gluck – in ciò secondo Wagner consisterebbe la sua riforma –, tuttavia dopo l'affermarsi della linea tracciata da Rossini il genere lirico entrò in una fase di drastico declino, dove il dramma si vide relegato a un ruolo di mero supporto per lo spiegamento di bravure vocali. In primo luogo il compositore doveva quindi esaudire un riconosciuto, «unveräußerlichstes Recht» dei cantanti, mentre l'uditorio «unter der narkotisch berauschenden Wirkung eines Opernabends einzig das Wesen der Musik ihrem Eindrücke nach allein noch begriff». ¹⁹ In un contesto in cui si prestava attenzione «nur den glänzendsten Parteen der eben gefeierten Prima Donna», le parti destinate al coro o ai «cosiddetti personaggi secondari» si resero al contrario banali come una sorta di rumore di fondo, in modo da non disturbare le conversazioni tenute dagli ascoltatori durante lo spettacolo.

Oper und Drama
(SSD, III, 237).

Oper und Drama
(SSD, III, p. 225).

La produzione italiana, nata da un anelito ancora inconscio verso un «berauschenden und oberflächlich ergetzenden Genusse», non avanza dunque alcuna pretesa se non quella di svolgere una mansione prettamente ricreativa in funzione di un pubblico, «welches im Theater gegenwärtig nur noch die sinnliche Zerstreuung sucht» – attesa soddisfatta appieno dagli esecutori. D'altro lato ha invece «preservato la propria originalità» nella perfetta corrispondenza tra le aspettative dei destinatari, il compiacimento

Oper und Drama
(SSD, III, 249).

¹⁹ Il medesimo concetto era apparso in termini analoghi già qualche anno prima, non a caso entro un contesto che alla pari di *Oper und Drama* voleva perseguire un intento contestatore contro i «farisei» dell'arte musicale: «Dies italienische Gefühl ist aber ein großes Unglück, es verführt selbst ehrliche Leute: sie geben alles auf den Vortrag der Sänger, und der Komponist wird am Ende Publikum, der den Sängern applaudiert, vergessend, daß das, was er singt, von ihm ist» (*Ein Pariser Bericht für Robert Schumanns »Neue Zeitschrift für Musik«*. [5. Januar 1842.], SSD, XVI, 59-60).

dello sfoggio virtuosistico e le aspirazioni espressive nutrite dai compositori, votati a scrivere per le specifiche qualità vocali di precisi interpreti. Di conseguenza l'opera divenne «zu einem Kunstgenre ganz für sich, das, wie es mit dem wahren Drama Nichts zu thun hatte, auch der Musik eigentlich fremd blieb».

Oper und Drama
(SSD, IV, 221-222).
Zukunftsmusik (SSD,
VII, 90 e 124-125).
Ein Theater in Zürich
(SSD, V, 26).

4 –

Malgrado Wagner si trovi spesso a ribadire la gravità delle condizioni nelle quali, a suo dire, versava il melodramma, ancora più sovente ne rileva alcuni pregi specifici, che di norma menziona in scritti “minori” o di registro non polemico; in quei testi cioè, disseminati lungo la sua intera esistenza – si diradano solo durante gli anni “rivoluzionari” –, il cui scopo principale era la riflessione sul teatro, e non l'attacco spietato al sistema vigente per affermare la propria concezione estetica tramite l'antitesi con le consuetudini dell'epoca. Nel controverso ambito della tradizione italiana apprezzerà in primo luogo l'incomparabile maestria degli interpreti e la spiccata professionalità nei confronti dell'allestimento, giacché nessuno di loro – a differenza dei colleghi tedeschi – accetterebbe di portare in scena una parte non consona ai tratti caratteristici della propria voce (di solito, infatti, se ne pretendeva una rielaborazione anche profonda per farla apparire come scritta appositamente per sé).

Pasticcio von Canto
Spianato (SSD, XII,
7).

Punta di diamante del mondo lirico europeo, l'eccellenza dei cantanti italiani raggiungeva un livello tale da renderli atti – previa un'adeguata preparazione – persino alle alte esigenze artistiche del Musikdrama, anzi: nessun'altra scuola all'epoca sarebbe stata in grado di offrire la medesima qualità d'esecuzione. Nonostante gli interpreti di scuola italiana vantino una «formazione prettamente musicale», poco sensibile alle esigenze del dramma, alle loro carenze si potrebbe ovviare se lo studio della partitura avvenisse su basi decisamente pratiche, ossia focalizzando il lavoro sull'estrinsecazione del contenuto emotivo peculiare via via di ogni singolo ruolo, senza pretendere un'effettiva comprensione dell'intera portata estetica e filosofica di tale musica.

Simili considerazioni motiveranno la scelta di concepire *Tristan und Isolde* in funzione di una compagnia di tradizione italiana, idea accolta con sconcerto dai fautori della produzione wagneriana: il compositore ne otterrà definitiva conferma nel 1871, quando l'allestimento bolognese di *Lohengrin* si rivelò così pregevole da eclissare di gran lunga le prime rappresentazioni in Germania:

Was Jeden, dem ich meine nicht ungünstigen Ansichten hierüber mittheilte, bis zum Auflachen erschreckte, war die Erwägung des sehr tiefen Standes der rein musikalischen Bildung dieser Sänger, welcher sie unfähig machen mußte, namentlich mit einer Musik wie der meinigen in irgend welchem Grade sich vertraut zu machen. Ich mußte dagegen finden, daß eben nur diese auf dem Intellekte dieser Sänger lastende Schwierigkeit zu überwinden sei, was vielleicht weniger durch abstraktes Universal-Studium der Musik, sondern durch ein sehr eingehendes spezifisch-konkretes, stets nur das Pathos des Vortrages bloßlegendes Einstudiren dieser einen besonderen Partie, und dann leichter als man glaube, erreicht werden könnte.²⁰

All'ammirazione verso «die verlockende Klangsönheit des italienischen Gesanges», la sua «natürliche Fülle», la fervida e precisa coscienza della preparazione Wagner sollecita i compatrioti, sottolineando nel contempo come tali doti non si riducano alla mera magnificenza vocale, da riscontrarsi talvolta pure nei colleghi tedeschi, poiché a segnare il divario concorrono piuttosto la peculiare «Biegsamkeit und Fähigkeit zu Modulationen der Kraft und der Weichheit». Grazie a ciò le partiture nate nella Penisola compenserebbero alcuni spiacevoli difetti, quale la sintassi rigorosamente quadrata, cui lo splendore dell'esito acustico – per interpretazione e bellezza dei timbri – conferirebbe «eine den deutschen Meistern bis dahin unbekannte sinnlich-anmuthige Färbung».

Ne consegue la necessità di preservare la «Korrektheit des Geschmacks» di questo repertorio per la specifica cerchia di amatori, affidandone l'esecuzione esclusivamente a compagnie italiane. Simile convinzione, in una certa misura condivisa anche dai critici dell'epoca a condizione si ammettesse la «minore dignità» artistica dell'«opera

Das Wiener Hof-Operntheater (SSD, VII, 289).
Der dramatische Gesang (SSD, XII, 15).

Zukunftsmusik (SSD, VII, 109).
Das Wiener Hof-Operntheater (SSD, VII, 289-291).

²⁰ *Epilogischer Bericht* (SSD, VI, 268-269). Cfr. anche ivi, nota 2, p. 272: «Die neuesten Erfahrungen werden nun wohl dieses Lachen in ein schweigendes Erstaunen verwandelt haben. Der »Lohengrin«, über dessen anfängliche Aufführung und Aufnahme, z.B. in Leipzig und Berlin, die betreffenden Berichte nachzulesen nicht unbelehrend sein dürfte, wurde in diesem Jahre 1871 in Bologna so vorzüglich aufgeführt und mit einem so nachhaltigen und tiefdringenden Erfolge aufgenommen, daß ich unwillkürlich lebhaft wieder an meinen Tristan denke, und mich, nach dem bisherigen Schicksale dieses Werkes im großen Heimathlande des Ernstes und der Gediegenheit, nachdenklich frage: »was ist deutsch?«»

rossiniana»,²¹ si consolidò dopo un'esperienza compiuta a Torino il 30 agosto 1853, quando Wagner assistette «in einem Vorstadt-Theater» a un allestimento «korrekt und vollständig» de *Il Barbiere di Siviglia* che lo «divertì» e gli regalò «eine relativ recht wohlthuende Wirkung».

Lettera dell'1 settembre 1853 a Minna Wagner (SB, V, 417).
Über das Dirigieren (SSD, VIII, 324-325).

Un contributo imprescindibile all'efficacia del melodramma viene inoltre apportato – secondo il compositore – dalla lingua stessa in cui sono concepiti i libretti, «über Alles klangvollen», la quale rende ineguagliabile la formazione dei cantanti stimolando lo sviluppo di un «vocalismo puro» atto soprattutto allo stile patetico, dove si appagherebbe appieno il gusto «am sinnlichen Stimmtonschwelgen». Le qualità proprie dell'italiano – vale a dire il suo aspetto fonetico, la distribuzione degli accenti, la sintassi e intonazione delle frasi – eserciterebbero infatti un influsso così decisivo sui meccanismi di configurazione melodica da far risultare deleterio persino il migliore tentativo di traduzione (sull'argomento torneremo in maniera approfondita all'interno del quinto capitolo).

Das Wiener Hof-Operntheater (SSD, VII, 289).
Über Schauspieler und Sänger (SSD, IX, 203).

Per quanto in genere apparissero insignificanti e votati al solo supporto di prestazioni virtuosistiche, i testi dei melodrammi italiani non si lascerebbero sostituire da versioni in idiomi stranieri se non al prezzo di danni irreparabili, poiché in tal modo verrebbe distrutta l'intima coesione tra la morfologia dei versi e la relativa messa in musica: lo stile esecutivo, dunque, non troverebbe più giustificazione nella lingua da cui ha avuto origine. Le specificità del testo rendono inoltre attuabili e nel contempo giustificano le acrobazie canore in cui le partiture sembrerebbero esaurirsi, quindi malgrado il loro contenuto possa spesso apparire «ziemlich unbedeutend», al contrario la comprensione «des Vorganges und der Seelenzustände» si rivelerebbe necessaria per apprezzare la messa in musica nel suo vero effetto, riscattandola dal pericolo di monotonia che potrebbe generarsi da uno stile stereotipato.

Über das Opern-Dichten und Komponiren im Besonderen (SSD, X, 153)

Il genere lirico, benché nato per fungere da mera occasione d'intrattenimento, è dunque riuscito a maturare procedimenti creativi d'indubbia efficacia dai quali i compositori tedeschi – Wagner in testa – possono trarre buoni frutti, rappresentando nella tentata unione di poesia,

Zukunftsmusik (SSD, VII, 124-125).

²¹ «Nachdem sich der Typus der rossinischen Oper nun einmal nicht mehr aus der Welt schaffen läßt, muß dieser als Gattung eigenen Rechts, wenngleich minderere Dignität und ohne Anspruch auf Teilhabe an Kunst akzeptiert werden»; MICHAEL WITTMANN, *Das Bild der italienischen Oper...*, cit., p. 207.

musica strumentale e danza – le «drei verwandten Kunstarten» – il primo effettivo impulso verso il vero dramma, sebbene condotto in un'egoistica supremazia della dimensione acustica. Qui l'individuo, grazie al sostanziale abbandono della scrittura polifonica, conquistò finalmente una compiuta manifestazione individuale «als reine Persönlichkeit» (nei pezzi d'assieme si assisterebbe infatti al fenomeno di un semplice rafforzamento espressivo, o in altri casi all'estrinsecazione simultanea di soggetti distinti). Pertanto nelle esibizioni virtuosistiche degli interpreti, solo diletto del pubblico, emergerebbe un maggiore spirito drammatico di quando, nel teatro di prosa, è «der abstrakte Dichter» a perseguire la propria esclusiva apoteosi.

Das Kunstwerk der Zukunft (SSD, III, 119-120).

Aus jener Virtuosenwelt kann, wie die Erfahrung so oft bewiesen hat, bei einer der künstlerischen Befähigung entsprechenden gesunden Herzens Natur, ein dramatischer Darsteller hervorgehen, der durch eine einzige Leistung uns das höchste Wesen der dramatischen Kunst deutlicher zu erschließen vermag, als hundert Kunstdramen für sich.²²

5 –

Connotati da organi vocali meno fortunati per timbro e bellezza d'intonazione, i cantanti tedeschi non sarebbero in grado d'interpretare in maniera adeguata l'opera italiana, la proponcano o meno in traduzione: l'unico rimedio consisterebbe nel mettere a frutto uno studio scrupoloso, la «tiefere Wissenschaft» e «vor Allem die glückliche Fähigkeit» nella speranza di compensare le proprie carenze congenite (gli italiani, però – dichiarò Wagner nel 1834 –, manterranno sempre «einen unendlichen Vorsprung» grazie all'innata predisposizione al canto conferita loro dalla melodiosa lingua di nascita).

Beethoven (SSD, IX, 62-63).
Die deutsche Oper (SSD, XII, 1).
Der dramatische Gesang (SSD, XII, 15-16).

Appunto la manifesta eterogeneità tanto d'indole quanto di costituzione destina i due popoli a compiti da tenere distinti, sia per non incorrere nell'insensata «Opernsingerei» allora corrente, sia per conseguire il massimo profitto artistico proprio dalla discordanza tra le specifiche doti musicali e drammatiche, cioè sfruttando in ogni singolo contesto la tipologia d'interprete di volta in volta più appropriata. Qualora il pubblico ricavi piacere dall'ascolto di brani in sé autonomi, concepiti alla stregua di assoli

Über Schauspieler und Sänger (SSD, IX, 202).

²² *Zukunftsmusik* (SSD, VII, 114). Cfr. anche *Oper und Drama* (SSD, IV, 162).

strumentali, l'esecuzione migliore può essere infatti garantita quasi esclusivamente dai virtuosi di provenienza peninsulare, mentre si rivela assurdo l'impiego di cantanti tedeschi non educati in funzione delle difficoltà di un simile repertorio (questi ultimi, peraltro, saranno impediti sul piano tecnico e di emissione del suono dalle sfavorevoli caratteristiche della relativa lingua-madre).

Über das Opern-Dichten und Komponiren im Besonderen (SSD, X, 153-154).
Zukunftsmusik (SSD, VII, 91-92).

Ma la volontà di emulare la scuola italiana non rappresenta soltanto un proposito di assai ardua attuazione: le partiture giungono a esiti fatali nel momento in cui compositori ed interpreti si accontentano di riprodurre in maniera pedissequa – «überall ohne Geschmack und psychologische Nothwendigkeit» – «nur stereotype Gesangsfloskeln». Ancora peggio, spesso gli schemi di accentuazione tipici dei versi originari vengono trasferiti immutati alle traduzioni in altri idiomi, connotati da una prosodia disomogenea rispetto all'italiano, con la creazione di melodie contrastanti rispetto alla naturale intonazione delle frasi.

Capriccio von Canto Spianato (SSD, XII, 10).
Oper und Drama (SSD, IV, 215-216).

Quest'ultimo fenomeno, assai consueto all'epoca di Wagner, svolge un'azione particolarmente devastante sull'efficacia vocale delle opere tedesche, poiché se le peculiarità «ritmico-melismatiche» della musica assoluta nacquero «in Italien im ziemlichen Einklange mit einer willkürlich accentuirbaren Sprache», in Germania all'opposto tale stile di scrittura non scaturì per processo organico dai testi né tantomeno si forgiò con essi, per cui il piano sonoro agisce spesso da concreto disturbo rispetto alla logica dell'espressione verbale.

Oper und Drama (SSD, IV, 215-216).

Sin dal principio, d'altronde, il profondo influsso dell'arte italiana aveva capillarmente impregnato la cultura dei paesi d'oltralpe e in specie della patria di Wagner, condizionando il contegno compositivo innanzitutto sotto l'aspetto della conformazione melodica, impostata nel canone di una rigorosa emulazione del modello. Con la sua indole asservita «gänzlich nur der Mode und ihren Zwecken», l'opera era giunta a compromettere pure il repertorio strumentale dell'ambito germanico, finché l'ingresso di Beethoven affrancò il genere sinfonico da un'esistenza subordinata alle esigenze «eines keinesweges edlen gesellschaftlichen Lebens».

Beethoven (SSD, IX, 86 e 98).
Was ist deutsch? (SSD, X, 46).

Ancora nei riguardi delle strutture formali il melodramma italiano riuscì a dettar legge all'interno del medesimo teatro tedesco, dov'era

approdato «als vollkommen fertiges ausländisches Produkt, dem Charakter der Nation von Grund aus fremd»: l'interesse di autori e pubblico confluì esclusivamente sull'aria, mentre i mancati tentativi di fondare una tradizione autonoma – consistenti «in nichts Anderem als in der Nachahmung der fremden Opern» – condussero alla completa anarchia stilistica tra elementi italiani e francesi, cui si sommò l'assenza di un'istituzione centrale che potesse fungere da esempio nella definizione di tratti tipicamente germanici.

Zukunftsmusik (SSD, VII, 91).

«Das Unnatürliche», quindi, non giacerebbe tanto in un preteso errore di fondo del melodramma in quanto genere; piuttosto deriverebbe da un modo sbagliato di rapportarsi all'archetipo tentennando senza capacità di risoluzione tra «zwei gänzlich entgegengesetzten Seiten», ossia la base dialogica coltivata nel contesto “popolare” del Singspiel e la contrapposizione canto-recitativo sancita invece dall'esperienza peninsulare (nell'ottica di Wagner, l'ambiguità di scrittura rappresenta uno dei massimi problemi del teatro musicale a lui contemporaneo).

Über Schauspieler und Sänger (SSD, IX, 207).

Dall'opera italiana i connazionali di Wagner avrebbero invece da trarre insegnamenti assai preziosi: secondo l'autore, infatti, ai tedeschi spetterebbe il compito di far rinascere il genere lirico combinando la loro serietà di approccio verso la musica, atteggiamento consono allo spirito della Riforma, con un'interpretazione determinata «durch textgemäße Cantabilität und stimmunggemäße Bravour», arte padroneggiata nella Penisola. A tal fine l'attenzione si dovrà concentrare innanzitutto sulla condotta vocale, via già inaugurata con successo da Mozart ma presto disattesa, non appena all'inizio dell'Ottocento si riprese «die echte italienische Gesangschönheit gering zu schätzen»:

Unsere vornehmen Opernkomponisten müssen den guten italienischen Cantabilitätsstyl hübsch ablernen, dabei sich aber vor den modernen Auswüchsen desselben hüten, und uns mit ihrem überlegenen Kunstvermögen im guten Styl Gutes liefern. Dann wird die Vokalkunst von hieraus neu aufblühen, dann wird wohl auch einmal Einer kommen, der in diesem guten Styl die verdorbene Dichtungs- und Gesangseinheit auf dem Theater wieder herstellt.²³

Wagner d'altronde fu il primo a non sottrarsi al forte ascendente esercitato con vari effetti – positivi o meno – dal melodramma, manifesto nella «gioiosa voglia di vivere» dei titoli giovanili sino a *Tannhäuser*. Nei primi

lavori tanto la scelta dell'argomento quanto l'ordinamento dei testi e della relativa realizzazione sonora avvenivano infatti a priori, in piena osservanza delle strutture ereditate – così in *Das Liebesverbot*, il cui dichiarato debito nei confronti del repertorio peninsulare si palesa anzitutto nella condotta del canto. Dopo la fase d'inconscio condizionamento formale esplicitasi in *Der fliegende Holländer* – tale la lettura dello stesso compositore –, nel *Lohengrin* un'accresciuta consapevolezza della singolare essenza dei propri soggetti gli permise di stabilire un sistema inedito per organizzare il materiale «nur nach der Erforderniß und der Eigenthümlichkeit des Stoffes und der Situation».

<p><i>Eine Mittheilung an meine Freunde</i> (SSD, IV, 253-255 e 320-322).</p>

L'influsso dell'opera lirica, verso la quale Wagner fu attratto inizialmente per una transitoria affinità di stato d'animo con la frivola tendenza delle partiture, si concretizzò per sua stessa ammissione «in der dramatisch-musikalischen Form überhaupt, und in der Melodie in's Besondere». Poiché questi aspetti incarnano il livello profondo della scrittura sonora, su di essi si concentrerà la trattazione nei prossimi capitoli, dove se ne studierà il comportamento focalizzando l'attenzione sui Musikdramen: verificata in termini simili, l'eventuale aderenza al modello italiano costituirebbe infatti un fenomeno sostanziale e non una semplice somiglianza di superficie, attestando dunque – secondo le nostre ipotesi – il ruolo imprescindibile e duraturo, sebbene “subliminale”, svolto dal melodramma nell'elaborazione dello stile wagneriano.

²³ *Pasticcio von Canto Spianato* (SSD, XII, 9). Cfr. anche *Über Schauspieler und Sänger* (SSD, IX, 290).

La melodia (in)finita.

Gesang, Gesang und abermals Gesang, ihr Deutschen!
(Richard Wagner, *Bellini*)

1 –

Fra i vari risvolti del pensiero compositivo in cui affiora, presso Wagner, l'ascendente esercitato dall'opera italiana, un ruolo di particolare rilievo è assunto dalla melodia, dimensione dell'espressione sonora investita d'importanza capitale tanto nel melodramma tradizionale quanto nelle riflessioni musicali e filosofiche maturate dal nostro autore durante gli anni. A distinti periodi della sua esistenza risalgono infatti alcune asserzioni in base alle quali la regolata disposizione dei toni nella successione temporale – denominata alternativamente «Melodie» o «Gesang», dove tra i due termini non vengono mai intese sostanziali differenze di significato – svolgerebbe nel contesto dell'universale comunicazione acustica la funzione di «linguaggio assoluto» in grado di parlare senza mediazioni ai sentimenti più profondi di ogni uomo.¹ Di conseguenza, tra i molteplici fattori tecnico-strutturali e i livelli di scrittura attraverso cui l'arte sonora giunge ad attuarsi la melodia rappresenterebbe l'imprescindibile chiave di volta, ovvero «das Moment bestimmtester, überzeugendster Lebensäußerung des wirklich lebendigen, inneren Organismus der Musik»,² poiché – stando alle teorizzazioni di Wagner – ne incarnerebbe «der vollendetste Ausdruck des inneren Wesens».³

Quale nucleo primario di ciascuna manifestazione acustica, quindi, il susseguirsi delle altezze presiede con il proprio specifico configurarsi l'organizzazione complessiva dei brani, ossia ne determina attivamente la forma fungendo da unico «effettivo» principio architettonico. La melodia, nell'impostare il discorso al fine di garantire una resa intellegibile delle emozioni – e dunque la loro efficace trasmissione –, verrebbe insomma a coincidere in maniera indissolubile con l'idea stessa di musica:

¹ «Man nimmt daher an, die Tonsprache gehöre der ganzen Menschheit gleichmäßig zu, und die Melodie sei die absolute Sprache, durch welche der Musiker zu jedem Herzen rede»; *Beethoven* (SSD, IX, 62-63). Cfr. anche *Bellini* (SSD, XII, 20).

² *Oper und Drama* (SSD, III, 311).

³ *Oper und Drama* (SSD, III, 309).

Setzen wir zuerst fest, daß die einzige Form der Musik die Melodie ist, daß ohne Melodie die Musik gar nicht denkbar ist, und Musik und Melodie durchaus untrennbar sind. Eine Musik habe keine Melodie, kann daher, im höheren Sinne genommen, nur aussagen: der Musiker sei nicht zur vollen Bildung einer ergreifenden, das Gefühl sicher bestimmenden Form gelangt, was dann einfach die Talentlosigkeit des Komponisten anzeigt, seinen Mangel an Originalität, der ihn nöthigte, sein Stück aus bereits oft gehörten und daher das Ohr gleichgiltig lassenden melodischen Phrasen zusammenzusetzen.⁴

Una convincente lettura del concetto ci viene offerta da Carl Dahlhaus in un articolo del 1969 interamente dedicato al deciframento della nozione formale in Wagner,⁵ generata dalla convergenza della dimensione sonora con quella drammatica. Fondamentale sarebbe un netto distinguo tra una pura applicazione delle categorie aristoteliche e un pensiero viceversa forgiato sulla «Inhaltsästhetik»: se nel primo caso s'intende concretamente la forma come «Form eines Materials», nel secondo il fuoco risulta invece indirizzato sull'oggetto che cerca la propria estrinsecazione attraverso una struttura, per cui quest'ultima acquisisce anzitutto la valenza di un involucro nel quale «ein Gehalt erscheint oder eine Bedeutung ausgedrückt ist».⁶ «“Melodisch”», conclude lo studioso, «ist das musikalisch Beredte», poiché implica «einen von Bedeutung erfüllten Tonzusammenhang» (vi si contrappone ovviamente «das Unmelodische», ossia «das Ausdruckslose, Nichtssagende»).7 Rendendo la manifestazione acustica atta a veicolare un messaggio, la componente “orizzontale” assume un'estrema rilevanza nell'economia di una partitura, di conseguenza la sua costruzione dovrà necessariamente mantenersi limpida in modo da assicurare la comprensibilità della comunicazione.

Della medesima centralità – se non maggiore – la melodia appare investita presso la tradizione italiana, i cui teorici concordano tanto sull'esigenza di chiarezza quanto sul suo ruolo imprescindibile nella definizione dei decorsi formali. Come vedremo nelle prossime pagine, numerosi sono infatti i punti di contatto rintracciabili tra gli scritti di Wagner e i trattati peninsulari della metà iniziale dell'Ottocento, nonostante il compositore tedesco presumibilmente non ne vantasse una conoscenza diretta (piuttosto avrà assorbito le idee che all'epoca valevano da sapere comune): se con il confronto tra le relative posizioni non intendiamo ipotizzare un vera influenza dei nostri teorici su Wagner, tale approccio però non solo ci permetterà d'individuare su quali

⁴ *Zukunftsmusik* (SSD, VII, 125). Cfr. anche *Oper und Drama* (SSD, III, 309): «die Melodie aber ist erst die wirkliche Gestalt der Musik selbst»; *Über die Bestimmung der Oper* (SSD, IX, 146): «als die Form der Musik haben wir zweifellos die Melodie zu verstehen».

⁵ CARL DAHLHAUS, *Wagners dramatisch-musikalischer Formbegriff*. In: *Colloquium »Verdi-Wagner« Rom 1969*, cit., pp. 290-301.

⁶ «In der Musiktheorie, die von nüchtern aristotelischen Kategorien ausgeht, ist von musikalischer Form als Form eines Materials die Rede: Töne bilden das Material eines Motivs, Motive das Material eines Satzes. Dagegen ist in der Ästhetik, mindestens in der Inhaltsästhetik, die Wagner voraussetzt, primär die Form gemeint, in der ein Gehalt erscheint oder eine Bedeutung ausgedrückt ist. Von der tektonischen Form wäre also die Ausdrucksform zu unterscheiden, ohne daß die Differenzierung auf eine Aufspaltung der Sache selbst zielt: Es handelt sich um verschiedene Momente oder Seiten derselben Form» (ivi, p. 292).

⁷ Ivi, pp. 292 e 299.

precisi fattori compositivi dovremo poi concentrare l'indagine, ma soprattutto ci fornirà le chiavi per leggere melodramma e Musikdrama "dall'interno", tramite l'ottica dei loro stessi fautori.

Dapprima schizzeremo quindi una panoramica delle concezioni espresse da entrambe le parti riguardo alla tematica melodica, dopodiché si procederà all'analisi dettagliata dei meccanismi grazie ai quali, nello stile maturo di Wagner, la quadratura sintattica viene infranta in un flusso sonoro apparentemente continuo. Ciò servirà infine da termine di paragone per dimostrare come simili tecniche comparissero già, con identico utilizzo, in alcuni lavori italiani noti all'autore tedesco. Certo, non possiamo asserire con assoluta sicurezza che questi abbia desunto proprio dall'opera italiana l'ispirazione per gli espedienti alla base della «melodia infinita», ricorrenti in realtà in numerosi generi musicali, tuttavia nei casi da noi riscontrati – in Bellini, Donizetti e Rossini – decisiva risulta la coincidenza tanto dei principi quanto della finalità secondo cui si attua una tale scrittura: in altre parole, significativa non è l'applicazione indiscriminata dei principi in questione, bensì il loro consapevole impiego con lo scopo di trascendere la periodicità fraseologica in sequenze potenzialmente illimitate.

D'altro canto lo stesso Wagner non smentirà mai il fascino da lui nutrito nei confronti della melodia italiana, sebbene nei testi del «periodo riformistico» – quelli risalenti, in base alla classificazione di Lippmann, al periodo centrale della sua produzione letteraria – ne ridurrà l'influenza ai soli titoli giovanili, fino al profondo rinnovamento intrapreso in campo musicale-drammaturgico a partire dalla stesura di *Der fliegende Holländer*.⁸ Negli scritti precedenti, infatti, l'apprezzamento riservato a questo aspetto del repertorio lirico peninsulare non avrebbe potuto adottare forme più esplicite, in specie se si considera l'atteggiamento generalmente critico assunto in quegli anni dalla critica di lingua tedesca. A Bellini in particolare Wagner dedica le dichiarazioni di maggiore stima, lodandone in diverse occasioni «die klare Melodie» assieme alla purezza e soavità del canto, doti alle quali esorta con forza i suoi stessi connazionali se vogliono conferire alla loro arte efficacia espressiva, come si accennava nelle righe precedenti:

Es ist vielleicht selbst keine Sünde, wenn man vorn Schlafengehen noch ein Gebet zum Himmel schickte, daß den deutschen Komponisten doch endlich einmal solche Melodien und eine solche Art, den Gesang zu behandeln, einfallen möchten. – Gesang, Gesang, und abermals Gesang, ihr Deutschen! Gesang ist nun einmal die Sprache, in der sich der Mensch musikalisch mittheilen soll, und wenn diese nicht ebenso selbstständig gebildet und gehalten wird, wie jede andre kultivierte Sprache es sein soll, so wird man euch nicht verstehen.⁹

⁸ *Eine Mittheilung an meine Freunde* (SSD, IV, 256, 320-321, 324-330).

⁹ *Bellini* (SSD, XII, 20). Cfr. anche *Pasticcio von Canto Spianato* (SSD, XII, 9) e *Der dramatische Gesang* (SSD, XII, 15). È interessante notare, inoltre, come a questo punto del suo sviluppo estetico Wagner la linearità della scrittura italiana – con la quadratura sintattica e le forme simmetriche – quali elementi necessari ed essenzialmente positivi, in quanto garantirebbero molto meglio dello stile tedesco l'immediata comprensibilità degli eventi scenico-sonori: «in der Tat wird die augenblickliche klare Erfassung einer ganzen Leidenschaft auf der Bühne bei weitem erleichtert werden, wenn sie eben ganz mit allen Nebengefühlen und Nebenempfindungen mit einem festen Stricke in eine klare, faßliche Melodie gebracht wird» (*Bellini*, SSD, XII, 21).

Questa predilezione affiorerà ancora con forza negli ultimi anni della sua vita: oltre ai numerosi passi in cui Cosima riporta di conversazioni private sull'opera italiana, significativa è infatti la frequenza con cui, in ambito domestico, Wagner intona o esegue al pianoforte brani desunti da tale repertorio. Come nella giovinezza, un apprezzamento particolare è riservato dal compositore alle melodie belliniane (egli stesso sostiene di averne tratto un insegnamento fondamentale),¹⁰ delle quali sottolinea in maniera esplicita proprio la peculiare tendenza – in contrasto con la frammentarietà indotta dalla quadratura sintattica di stampo classico – a svolgersi secondo arcate d'ampio respiro:

R. singt eine Kantilene aus den "Puritanern", dabei bemerkend, daß Bellini solche Melodien gehabt, wie sie schöner nicht geträumt werden können.

Wie wir für uns bleiben, R. und ich, geht er an das Klavier und spielt eine leidenschaftlich klagende Melodie aus der »Straniera«, dann eine nicht unähnliche im Charakter aus »Romeo und Julie«, den langatmigen Charakter derselben hervorhebend, der auch bei Spontini sich wiederfände, während bei Mozart leider fast alles kurzatmig sei.¹¹

2 –

All'opposto di quanto accadde per l'armonia, una dottrina specifica per la melodia non trovò alcun sviluppo organico nell'ambito della tradizione teoretica del Vecchio Continente, come lamentò Adolf Bernhard Marx nel 1841.¹² La tematica costituiva di norma una semplice componente del discorso complessivo sull'arte della composizione: per quanto riguarda i paesi d'area germanica, ad esempio, già Johann Mattheson nella prima metà del XVIII sec. aveva riservato alla scrittura melodica un capitolo autonomo all'interno del trattato *Der vollkommene Capellmeister*.¹³ Ciò si deve in primo luogo alla convinzione secondo cui, in conformità con l'«Inspirationsästhetik» di Sette-Ottocento, la linea del canto – strumentale o vocale che sia – non verrebbe "costruita" tramite un ponderato atto creativo, bensì rappresenterebbe il frutto "spontaneo" dell'estro istintivo del compositore.¹⁴

«La sola Natura può suggerire e dettare le più belle melodie», così affermava Francesco Galeazzi nei suoi *Elementi teorico-pratici di musica con un saggio sopra l'arte di suonare il violino*

¹⁰ Cfr. nota 5, p. 10.

¹¹ COSIMA WAGNER, *Die Tagebücher*, cit., vol. I, pp. 556-557 e vol. II, p. 666.

¹² «Die Lehre von der Melodie fehlt überall»; ADOLF BERNHARD MARX, *Die alte Musiklehre im Streit mit unserer Zeit*. Lipsia, Breitkopf und Härtel, 1841, p. 16.

¹³ JOHANN MATTHESON, *Der vollkommene Capellmeister* (Amburgo, 1739). A cura di Friederike Ramm, Kassel, Bärenreiter, 1999.

¹⁴ Cfr. CARL DAHLHAUS, *Einleitung*. In: LARS ULRICH ABRAHAM e CARL DAHLHAUS, *Melodielehre*, Laaber-Verlag, 1982², pp.10-20.

(Roma 1791-1796), quindi il tentativo d'indagare metodicamente l'argomento si denoterebbe arduo, se non vano, in quanto colliderebbe con il carattere irrazionale del fenomeno. Se infatti l'armonia incarna «la parte scientifica, e dimostrabile della musica», la melodia viceversa si palesa «un'arte, i cui principj sono nel cuore umano, e nel sentimento; è perciò impossibile il ridurla a regole fisse, e stabili».¹⁵ Alla tesi aderirono non da ultimo i pensatori italiani d'inizio '800, rispecchiando in tal maniera «una posizione comune a tutta la cultura musicale europea, povera di studi sistematici nel settore della melodia, e incline o a giustificare la mancanza come conseguenza diretta della materia o, al contrario, a deplorarla quale segno di arretratezza nei confronti di altri aspetti della teoria musicale»:

È radicata nella cultura musicale italiana agli albori del XIX secolo la convinzione che la teoria della melodia sia ad un tempo difficile da definirsi e, al limite, superflua. Su un punto tutti gli specialisti della teoria musicale erano pienamente concordi: che la materia melodica, sottratta alla sfera della speculazione razionale, e affidata alle cure della creatività pura, al genio, sfuggisse alla costituzione di una vera e propria disciplina.¹⁶

Le considerazioni riferite alla tematica, del resto numerose, non confluirono pertanto in testi ad essa consacrati ma tesero piuttosto a sparpagliarsi entro dissertazioni di maggior respiro, dove la questione dell'arte sonora veniva affrontata con l'intento di abbracciarne ogni risvolto (come vedremo più avanti, un'analogia attitudine alla dispersività caratterizza l'approccio speculativo dello stesso Wagner). Consueta era d'altronde la convinzione della natura complementare e inscindibile delle dimensioni orizzontale e verticale, fondamenti stessi della musica, le quali collaborano in una tale reciproca corrispondenza che i confini tra le relative funzioni appaiono spesso sfumati, in particolare nell'atto decisivo d'impostare il corso del canto – e con esso l'impianto globale del brano – stabilendone il ritmo, la suddivisione in incisi e ancora il concatenarsi dei singoli segmenti.

Nel suddetto trattato di Galeazzi, ad esempio, non a caso l'autore illustra il concetto di melodia nella sezione destinata alla tematica armonica. Alla pari di Wagner, il principio formale a capo di un intero pezzo è portato a scaturire da quello melodico (inteso in senso lato, cioè nell'intreccio di linea del canto e accordi), la cui concezione strutturale si esplica su diversi piani, a partire dall'organizzazione delle minime componenti sintattiche sino a coincidere con l'impianto complessivo della partitura. Nell'ottica macroscopica, infatti, l'architettura si precisa tramite l'alternanza di periodi melodici contraddistinti da una propria individualità, mentre a un livello più profondo è l'armonia con le sue cadenze e modulazioni a governare l'articolazione della linea del

¹⁵ FRANCESCO GALEAZZI, *Elementi teorico-pratici di musica con un saggio sopra l'arte di suonare il violino*. Roma, Stamperia di Michele Puccinelli a Tor Sanguigna, 1796.

¹⁶ VIRGILIO BERNARDONI, *La teoria della melodia vocale nella trattatistica italiana (1790-1870)*. «Acta Musicologica», LXII (1990), pp. 29-61: 29.

canto in modo da dar vita a un assieme coerente, come sottolineava la letteratura specialistica di tutto il XVIII sec.¹⁷

Nell'intricata rete di interrelazioni tra «frasi» melodiche e armoniche, cui il teorico Carlo Gervasoni rimanda nel 1800 come alle cellule elementari della composizione, sono le seconde a plasmare la fisionomia delle prime attraverso le peculiarità dei singoli accordi e degli andamenti descritti da questi. Deputate alla determinazione dei periodi sia nell'estensione che nella scansione interna, il tracciato delle cadenze dona una forma alla linea del canto conferendole in tal modo un senso, cosicché «la rende, in ultima analisi, percepibile».¹⁸ In altre parole, la melodia acquisterebbe comprensibilità – ovvero sarebbe accessibile al nostro intelletto – grazie all'organizzazione sintattica definita dall'armonia, la quale di conseguenza ne determinerebbe tanto l'aspetto esteriore quanto il significato (si noti a margine la vicinanza di una simile posizione alla lettura fornita da Dahlhaus riguardo all'idea wagneriana dell'identità tra forma e melodia, intesa – dal compositore tedesco come dagli italiani – nella compenetrazione indissolubile tra dimensione orizzontale e verticale: anche in Gervasoni, infatti, il principio strutturale assumerebbe la valenza di recipiente di un contenuto, poiché incarnerebbe l'unica modalità tramite cui quest'ultimo può estrinsecarsi all'ascoltatore).

Un trentennio più tardi pure Bonifazio Asioli, autore e didatta d'origini emiliane, pur ritenendo la linea del canto «il padrone, la vita, e l'anima del discorso musicale», la comprenderà solo alla luce dei suoi vincoli imprescindibili nei confronti dell'armonia. Nell'ottica di questi il «ritmo Melodico, ossia la frase», riconoscendosi generato dagli accordi sottostanti non è definibile altrimenti se non in una stretta dipendenza rispetto alla struttura armonica, la quale pertanto costituisce «la cagione di ogni buona cantilena, d'ogni buon passo e di qualsiasi buona composizione».¹⁹ Il profilo delle unità minime – denominate da Asioli indifferentemente «ritmi» o «frasi» – si precisa infatti in velocità, tragitto e valore semantico dei mutamenti secondo la natura degli accordi e del loro succedersi. Sugli andamenti cadenzali poggia inoltre la configurazione metrica del canto, le cui «desinenze», tratto distintivo della frase (vi corrisponde l'ultimo accento del verso), devono cadere su un movimento armonico «forte». Questo non collima necessariamente con un battere, bensì rappresenta l'inizio o la conclusione di una cellula nella quale determinante è

¹⁷ Ivi, pp. 36-37; cfr. anche RENATO DI BENEDETTO, *Lineamenti di una teoria della melodia nella trattatistica italiana fra il 1790 e il 1830*. In: *Colloquium »Die stilistische Entwicklung der italienischen Musik zwischen 1770 und 1830 und ihre Beziehungen zum Norden«* (Rom 1978), a cura di Friedrich Lippmann, Arno Volk – Laaber Verlag, 1982, pp. 421-443; 424-425.

¹⁸ RENATO DI BENEDETTO, *Lineamenti di una teoria della melodia...*, cit., p. 424; cfr. anche ivi, p. 427 e CARLO GERVASONI, *La scuola della musica in tre parti divisa*. Piacenza, Niccolò Orcesi Regio Stampatore, 1800, p. 361.

¹⁹ «Il ritmo Melodico, ossia la frase, è una particella del discorso musicale retta costantemente dal Ritmo Armonico»; BONIFAZIO ASIOLI, *Il maestro di composizione ossia Seguito del Trattato di armonia*. Milano, Ricordi, 1836, p. 37.

il rapporto tra di esso e una controparte «debole», incaricata di designare la transizione tra il principio e la fine di un certo percorso armonico:

Il primo o forte movimento è quello su cui comincia e termina la frase o il ritmo armonico, ed il secondo o debole è quello che fa presentire nel suo fine una semicostituzione o costituzione del Modo, che tende a riprodurre il primo e forte movimento.²⁰

3 –

Pur non scendendo così a fondo nei dettagli “tecnici” del problema, anche Wagner nei suoi scritti pone in intima connessione i due aspetti in quanto facce della medesima medaglia, o meglio come assi lungo i quali il fenomeno musicale si espande. Nel mare della «Tonkunst» – per citare un’immagine a lui cara – l’armonia incarnerebbe la massa liquida in perenne rinnovamento i cui flussi ascensionali vengono a riflettersi sul moto ondoso della superficie (la melodia): fuor di metafora, in base alla parentela dei suoni nelle «colonne» segnate dagli accordi la sequenza orizzontale delle note acquisisce un significato definito, l’unico peculiare di uno specifico momento espressivo.

Nel formare un tutt’uno con le fondamenta armoniche gli svolgimenti del canto non si denotano più come frutto dell’arbitrio creativo, ma assumono al contrario un carattere di effettiva necessità, imprescindibile in particolare nei passaggi modulanti. Affinché il sentimento sia reso con la massima efficacia e precisione – realizzando cioè la «vollständigste Mittheilung all' seiner nothwendigen Momente an die Sinne» –, armonia e melodia dovranno sempre risuonare insieme, altrimenti il contenuto emotivo della seconda non si affrancherebbe mai da una certa indeterminatezza, mentre la prima apporterebbe al sentimento «nur Anregungen, nicht aber die Befriedigung des Angeregten».²¹

In tale sistema di reciproca integrazione la dimensione orizzontale rappresenta l’aspetto esterno grazie a cui l’intimo – determinandone la configurazione – riesce a manifestarsi, quindi se l’armonia è il corpo fisico dell’organismo musicale e il suo «eigentlichste Element», la linea del canto ne costituisce invece «die wirkliche Gestalt» in quanto rappresenta il sembiante accessibile alla nostra percezione, unico tramite tra autore e destinatario, cosicché solo in essa si può avverare l’intento di esprimere il proprio Io attraverso la musica:

²⁰ Ivi, p. 15. Traspare qui il ruolo essenziale del testo poetico nella definizione dell’architettura ritmico-fraseologica della melodia, argomento che approfondiremo all’interno del quinto capitolo, dove si esamineranno – tra l’altro – le teorizzazioni di Wagner riguardo ai legami da instaurarsi tra la configurazione metrica dei singoli versi e la direzionalità delle concatenazioni accordali, soprattutto per quanto concerne l’intervento di modulazioni.

²¹ *Oper und Drama* (SSD, IV, 156-157); cfr. anche *Das Kunstwerk der Zukunft* (SSD, III, 86).

Sie ist der Wasserspiegel, der dem Dichter noch sein eigenes Bild zurückspiegelt, wie er dieß Bild zugleich auch dem beschauenden Auge Desjenigen, an den der Dichter sich mittheilen wollte, zuführt.²²

La melodia viene dunque a coincidere con «l'estensione orizzontale» dell'armonia, la quale, viceversa, consiste in una stratificazione verticale di suoni imparentati a vicenda: di suo, l'armonia non contiene alcuna forza propulsiva se non nel perenne avvicinarsi degli accordi, mentre questi, accostati come una fila di colonne, separano i singoli blocchi sonori senza essere in grado di definirne la durata. Vista l'essenza «infinita» dell'armonia, il compito di imprimere direzionalità al discorso musicale dev'essere affidato a un elemento "esterno", ovvero al ritmo. Il termine, a differenza di quanto si legge nei trattati italiani, non è impiegato da Wagner per indicare la cellula minima della frase bensì per designare una componente autonoma che, alla pari della disposizione "bidimensionale" dei suoni, contribuisce a trasformare il semplice fenomeno acustico in espressione artistica e quindi in un atto di efficace comunicazione (la chiarezza d'esposizione, abbiamo accennato in precedenza, rappresenta un valore centrale presso l'estetica del compositore).

Con l'alternarsi e il ricorrere, la corrispondenza e il contrasto tra le figurazioni – relazioni non basate su leggi interne della musica ma desunte invece dal movimento regolare dei corpi nella danza – l'enunciato sonoro si rende intellegibile come una massa trasmette delle emozioni ai nostri occhi solo quando si trova in moto. Se i gesti però si susseguono in un rapido incalzare l'effetto finale risulterà necessariamente ambiguo, di conseguenza la comprensibilità dev'essere garantita tramite la lentezza oppure il ripetersi dei mutamenti, poiché in un contesto dinamico la reiterazione funge da corrispettivo dello stato di quiete. In ultima analisi pertanto – si noti qui la sostanziale analogia con Galeazzi – è il ritmo – lì i percorsi cadenzali – a far sì che i nostri sensi riescano a percepire la musica:²³ «contando» le ricorrenze dei gesti fisici – origine stessa del ballo – attraverso cui l'uomo in maniera inconscia cerca di estrinsecare la propria interiorità (o meglio, stabilendo le leggi di tale computo), il ritmo riconduce infatti la resa acustica dei sentimenti a una dimensione accessibile alla ricettività del destinatario (si noti a margine – vi torneremo più avanti – come nel repertorio vocale all'essenziale compito di scansione sia invece preposta la parola).²⁴

Pure nell'ambito delle riflessioni dedicate al rapporto tra melodia e armonia Wagner insiste sull'esigenza di assicurare anche al «laico» la continua chiarezza del discorso musicale, perché nel riecheggiare simultaneo degli aspetti orizzontale e verticale non è da vedersi «eine Erschwerung, sondern die einzig ermöglichende Erleichterung für das Verständniß des Gehöres».²⁵ Ciò significa che gli accordi, pur conferendo al canto le connotazioni via via specifiche al momento espressivo,

²² *Oper und Drama* (SSD, IV, 141-142); cfr. anche III, p. 309 e *Beethoven* (SSD, IX, 76).

²³ *Beethoven* (SSD, IX, 76 e 80); cfr. anche *Das Kunstwerk der Zukunft* (SSD, III, 73 e 86-88); *Oper und Drama* (SSD, III, 86 e IV, 141-142).

²⁴ *Das Kunstwerk der Zukunft* (SSD, III, 72-74).

devono sorreggerlo senza attirare l'attenzione su di sé in quanto autonome componenti artistiche. Anzi, proprio nell'agire senza emergere al livello consapevole della percezione – impedendo persino un'analisi razionale del proprio operato – essi adempiono al meglio la loro mansione di trasmettere ai sensi il contenuto emotivo della melodia, suggerendo l'impressione di un'assenza d'intermediari tra l'intimo del compositore e l'orecchio del destinatario.

4 –

Ma consideriamo un po' più nel dettaglio i risvolti tecnico-compositivi delle concezioni illustrate sinora: palese è a tal punto l'impossibilità di analizzare i decorsi della linea del canto se non alla luce del relativo scheletro armonico, in particolare quando si vogliano comprendere i meccanismi alla base dell'organizzazione fraseologica, fattore che svolgerà un ruolo essenziale nel nostro confronto tra Wagner e la tradizione italiana. Peculiare del Musikdrama rispetto all'opera sarebbe infatti il superamento della melodia «assoluta» (cioè di stampo strumentale, desunta – secondo l'autore – da stereotipati andamenti di danza) in favore di quella «infinita»,²⁶ dove il flusso sonoro non viene interrotto dal regolare ricorrere di simmetrie e corrispondenze imposte da astratte leggi artistiche, stabilite a priori, bensì si protrae lungo arcate la cui durata, aderendo passo passo all'evolvere del dramma, non è prevedibile in anticipo dall'ascoltatore.

Rispetto alla nitida contrapposizione aria-recitativo, qui Wagner elabora una gamma maggiormente sfumata di possibilità intermedie tra le quali le variazioni d'elasticità prosodica appaiono assai gradualmente, cosicché «der Übergang von “rezitativischer” zu “arioser” Deklamation» risulta «fließend».²⁷ All'interno di queste due categorie principali Hans-Joachim Bauer individua, nel suo esauriente studio sul *Parsifal*, almeno sette tipi di condotta melodica connotati da un diverso grado di astrazione, a partire da una stretta aderenza al testo – anzi, prima ancora, dall'emissione quasi preverbale – fino a giungere alla pura cantabilità (per quanto riguarda la «rezitativische Deklamation» avremmo, in scala crescente, «tönendes Schweigen», «Sprechgesang», «solistische Rezitation», «gehobene Rezitation» e «motivisch angelehnte Rezitation»; nell'«ariosen Deklamation» si distinguerebbero invece «motivisches Arioso» e «hochdramatische Deklamation»).²⁸

²⁵ *Oper und Drama* (SSD, IV, 156-158).

²⁶ Per quanto concerne la problematicità della locuzione «unendliche Melodie», ricorrente un'unica volta all'interno degli scritti di Wagner (*Zukunftsmusik*, SSD, IX, 129), cfr. FRITZ RECKOW, *Wagners Begriff der unendlichen Melodie*. In: *Das Drama Richard Wagners als musikalisches Kunstwerk*, a cura di Carl Dahlhaus, Regensburg, Gustav Bosse Verlag, 1970, pp. 81-103.

²⁷ HANS-JOACHIM BAUER, *Wagners »Parsifal«*. *Kriterien der Kompositionstechnik*. Monaco/Salisburgo, Musikverlag Emil Katzblicher, 1977, p. 197.

²⁸ Cfr. *ivi*, pp. 198.

In assenza di contrasti netti tra zone “parlate” e “cantate”, la partitura del Musikdrama denota quindi un aspetto più continuativo rispetto a quella dell’opera, mentre la sistematica alternanza degli “stili” melodici ne garantisce allo stesso tempo la varietà, con un esito lontano da quello di un semplice recitativo accompagnato, dove l’intonazione mantiene di norma tratti estremamente scarni. Come plausibile modello di un simile comportamento si potrebbe indicare nei lavori italiani la tendenza, accentuatasi soprattutto dopo il 1830, a prevedere parentesi di vocalità ariosa al di fuori dei numeri chiusi: nei melodrammi conosciuti da Wagner se ne rinvencono numerosi esempi, tra cui ad esempio l’ultima scena di *Sonnambula* e il monologo della pazzia in *Lucia di Lammermoor* (torneremo su entrambi nel corso del prossimo paragrafo), oltre a diversi luoghi della *Straniera*.

Se qui l’effetto unitario si fonda sulla capacità di mitigare le cesure in modo da rendere quasi impercettibili le transizioni tra scritture differenti – quella «Kunst des Übergangs» che incarna il cuore dell’estetica wagneriana –, un interesse ancora maggiore rivestirà l’analisi dei meccanismi grazie a cui la «melodia infinita» riesce ad attuarsi persino nei passaggi di massimo lirismo (contraddistinti dalla «hochdramatischen Deklamation», direbbe Bauer), dove il canto assume andamenti decisamente regolari senza però interrompere il flusso sonoro con una fraseologia davvero periodica (si registra presso lo stile maturo del compositore pure il saltuario impiego di un’effettiva quadratura, introdotta con carattere d’eccezione, ma ne rimandiamo l’approfondimento al prossimo capitolo). Nelle pagine seguenti ci concentreremo quindi sulle tecniche alla radice di tale condotta vocale, al fine di saggiarne l’eventuale corrispondenza con alcuni comportamenti rinvenuti presso le opere note a Wagner. Per interpretare simili fenomeni “dall’interno”, tramite i criteri dell’epoca, sarà ora opportuno introdurre la terminologia italiana concernente la sintassi melodica, ribadendo ancora una volta come non si intenda con ciò suggerire un’influenza diretta dei nostri teorici sull’autore tedesco: piuttosto, questi avrà tratto insegnamento dall’esperienza concreta sulle stesse partiture.

Quali fattori primari nell’impostazione strutturale di un brano, secondo Ascoli definita principalmente dai nessi tonali (anche il «motivo», però, vi svolgerebbe un ruolo per nulla trascurabile), Galeazzi individua alcune tipologie di «cadenze» investite di funzioni distinte in base al piano formale e alla modalità in cui esse si attuano. Addentrandosi nel fenomeno musicale attraverso arcate d’ampiezza sempre minore, dalla macro- alla microarchitettura, una prima articolazione coincide con il frazionamento del flusso sonoro in «periodi», effettuato mediante «cadenze armoniche» espresse nella linea del basso: queste saranno di tipo «finale» quando con la concatenazione dominante-tonica creeranno «l’effetto del punto fermo», si chiameranno invece

«maggiori» nel caso in cui, sostenendo una condotta «per lo più Plagale», chiuderanno il senso della frase con una funzione analoga a quella «del punto e virgola, o de' due punti».

Qualora il «Basso continuo» non espliciti gli andamenti armonici – ovvero gli accordi appaiano in rivolta, generando così una «cadenza minore» –, assisteremo a un'ulteriore grado di suddivisione secondo cui i «periodi» si organizzano in «clausole», dove «la melodia fa bensì riposo, ma non termina il senso» (vi corrisponderebbe sul piano verbale la virgola semplice). Al medesimo livello strutturale agiscono ancora i «sensi», vale a dire enunciati di significato compiuto delimitati da «cadenze melodiche» non necessariamente in fase rispetto agli accadimenti armonici: in breve, «clausole» e «sensi» s'intrecciano dentro i «periodi» come unità sintattiche governate da meccanismi autonomi («cadenza minore» e «sensi» si dimostreranno di particolare interesse per il nostro studio, poiché contribuiranno a illuminare certe importanti corrispondenze tra la scrittura di Wagner e la tradizione dell'opera italiana). Da segnalare infine nella trattazione di Galeazzi è un ultimo tipo di «cadenza»: si tratta dell'«occulta», osservabile «quando il Basso fondamentale fa una Cadenza vera e reale, ma che non è nella Melodia né espressa né indicata».²⁹

A nozioni assai simili rimanda Stefan Kunze nel 1970 per descrivere la condotta melodica tipica dei Musikdramen, inaugurata presso *Der fliegende Holländer* – ma qui ancora ferma a uno stadio embrionale – con l'intento di mitigare il carattere “chiuso” e regolare delle strutture conformi a quadratura, tanto su piccola quanto su grande scala. Questo si attua per mezzo di un'armonia posta spesso a «dissolvere» – o perlomeno «occultare» – i confini tra le unità sintattico-architettoniche pur in presenza, nel disegno melodico, di una marcata costruzione cadenzale.³⁰ Affiora in ciò una certa parentela con le sfasature tra dimensione orizzontale e verticale previste da Galeazzi in «sensi» e «clausole», sebbene lì non si trattasse di un effettivo atto di contrapposizione dell'armonia rispetto all'organizzazione fraseologica, bensì principalmente di accordi in rivolta laddove ci si sarebbe attesi lo stato fondamentale.

Tali procedimenti, punto di partenza della concezione formale su cui poggia il Musikdrama, dove il fluire degli eventi risponde a leggi di generazione organica e non a parametri astratti desunti dalle arti plastiche, assumono un grande rilievo agli occhi del musicologo in quanto intervengono non solo nelle parti «libere a guisa di recitativo accompagnato»³¹ ma parimenti nei numeri chiusi, di consueto soggiogati ai dettami artificiali della musica «assoluta». In simili pezzi, in attrito con il diffuso rispetto della quadratura sintattica, armonie estranee s'insinuano infatti all'interno delle

²⁹ VIRGILIO BERNARDONI, *La teoria della melodia vocale...*, cit., p. 33 e RENATO DI BENEDETTO, *Lineamenti di una teoria della melodia...*, cit., pp. 423, 425-426, 433.

³⁰ STEFAN KUNZE, *Über Melodiebegriff und musikalischen Bau in Wagners Musikrama dargestellt an Beispielen aus Holländer und Ring*. In: *Das Drama Richard Wagners als musikalisches Kunstwerk*, cit., pp. 111-148: 116-119.

³¹ Ivi, p. 118.

cadenze alterandone il corso, cosicché la frase acquista una nuova direzionalità grazie alla quale di sovente oltrepassa i propri limiti.

Vi assistiamo tra l'altro nel Moderato, non troppo lento dal Nr. 3 del primo atto – «Scene (Daland, Holländer), Duett und Chor (Finale)» –, il cui trattamento melodico, sempre aderente agli stereotipi della scrittura operistica, risulta però contraddetto «durch eine scheinbar organische, chromatisierte Durchgangsharmonik».³² Ciò emerge con particolare evidenza nella settima diminuita posta in sostituzione della tonica di Sol minore a conclusione di un “correttissimo” periodo di sedici misure, preceduto da un primo altrettanto conforme a norma. Alla luce delle riflessioni precedenti, in questo come in tutti gli esempi musicali di concezione analoga abbiamo specificato sotto la linea del canto il relativo scheletro armonico, essenziale nel comprendere i meccanismi d'articolazione sintattica. Nel sintetizzare in forma di nudi accordi quanto enunciato in orchestra non abbiamo ritenuto rilevante rispettare le leggi di condotta delle parti, considerando ben più significativo illustrare piuttosto la posizione – in stato fondamentale o in rivolto – secondo cui le armonie appaiono in partitura:

Der fliegende Holländer (I, 3)
Holländer

das Ei - ne nur, nach dem ich bren-ne, ich find es
nicht, mein Hei - mat-land!

5#(fa-) - - - 5#re = Ddella Dnd
I 2nd - D7 5#fa-

Come osserviamo nel frammento riportato qui sopra, la quadratura sintattica, apparentemente rigorosa, si dimostra solo esteriore, poiché le concatenazioni accordali non conferiscono l'opportuno significato armonico alle suddivisioni realizzate a livello melodico (ne conseguirebbe, in pratica, una sequenza di «sensi»), quindi all'ascolto, senza un'organizzazione logica del discorso

³² Ivi, p. 120.

sonoro per mezzo di cadenze, si originerebbe un effetto paragonabile a quello di un testo verbale privo di punteggiatura. Espressa in termini numerici, la frase può essere schematizzata nella seguente formula, dove spicca agli occhi l'assenza della cesura centrale che, secondo le regole classiche, avrebbe dovuto causare un'ulteriore suddivisione in due incisi: (2+2+4). Nell'articolazione "corretta", infatti, un andamento accordale di tipo «minore» (cioè sospeso sulla dominante o risolvete sulla tonica in rivolto) introdurrebbe una piccola pausa dopo il secondo inciso: [(2+2)+4].

Troviamo la controprova di simili espedienti compositivi nella sezione in Maestoso prevista al centro dell'aria n. 2 (Holländer), riguardo alla quale Kunze sottolinea il contrasto suscitato dal «Pathos der Deklamation» entro la cornice di una fraseologia convenzionale, organizzata in disegni semplici: qui infatti l'armonia, ritenuta dal musicologo «ohne besondere Farbigkeit», non fornisce all'impianto sintattico il sostegno di un adeguato sistema cadenzale.³³

Der fliegende Holländer (I, 2)
Holländer 12 + 12 + 14

Dich fra-ge ich, ge-pries'-ner En-gel Got-tes, der mei-nes

Heil's Be-din-gung mir ge-wann! War ich Un-sel'-ger

Spiel-werk dei-nes Spot-tes, als die Er-lö-sung du mir zeig-test

an? Dich fra-ge ich, ge-pries'-ner En-gel Got-tes, der mei-nes

Heil's Be-din-gung mir ge-wann! War ich Un-sel'-ger

Spiel-werk dei-nes Spot-tes, als die Er-lö-sung du mir zeig-test an?

Handwritten musical score for the vocal part of the aria "Der fliegende Holländer (I, 2)". The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of six systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The lyrics are in German. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The tempo is marked "Maestoso". The score is annotated with Roman numerals (I, II, III, IV, V, VI) and other symbols (e.g., 12, 14, 16, 18, 20, 22, 24, 26, 28, 30, 32, 34, 36, 38, 40, 42, 44, 46, 48, 50, 52, 54, 56, 58, 60, 62, 64, 66, 68, 70, 72, 74, 76, 78, 80, 82, 84, 86, 88, 90, 92, 94, 96, 98, 100, 102, 104, 106, 108, 110, 112, 114, 116, 118, 120, 122, 124, 126, 128, 130, 132, 134, 136, 138, 140, 142, 144, 146, 148, 150, 152, 154, 156, 158, 160, 162, 164, 166, 168, 170, 172, 174, 176, 178, 180, 182, 184, 186, 188, 190, 192, 194, 196, 198, 200, 202, 204, 206, 208, 210, 212, 214, 216, 218, 220, 222, 224, 226, 228, 230, 232, 234, 236, 238, 240, 242, 244, 246, 248, 250, 252, 254, 256, 258, 260, 262, 264, 266, 268, 270, 272, 274, 276, 278, 280, 282, 284, 286, 288, 290, 292, 294, 296, 298, 300, 302, 304, 306, 308, 310, 312, 314, 316, 318, 320, 322, 324, 326, 328, 330, 332, 334, 336, 338, 340, 342, 344, 346, 348, 350, 352, 354, 356, 358, 360, 362, 364, 366, 368, 370, 372, 374, 376, 378, 380, 382, 384, 386, 388, 390, 392, 394, 396, 398, 400, 402, 404, 406, 408, 410, 412, 414, 416, 418, 420, 422, 424, 426, 428, 430, 432, 434, 436, 438, 440, 442, 444, 446, 448, 450, 452, 454, 456, 458, 460, 462, 464, 466, 468, 470, 472, 474, 476, 478, 480, 482, 484, 486, 488, 490, 492, 494, 496, 498, 500, 502, 504, 506, 508, 510, 512, 514, 516, 518, 520, 522, 524, 526, 528, 530, 532, 534, 536, 538, 540, 542, 544, 546, 548, 550, 552, 554, 556, 558, 560, 562, 564, 566, 568, 570, 572, 574, 576, 578, 580, 582, 584, 586, 588, 590, 592, 594, 596, 598, 600, 602, 604, 606, 608, 610, 612, 614, 616, 618, 620, 622, 624, 626, 628, 630, 632, 634, 636, 638, 640, 642, 644, 646, 648, 650, 652, 654, 656, 658, 660, 662, 664, 666, 668, 670, 672, 674, 676, 678, 680, 682, 684, 686, 688, 690, 692, 694, 696, 698, 700, 702, 704, 706, 708, 710, 712, 714, 716, 718, 720, 722, 724, 726, 728, 730, 732, 734, 736, 738, 740, 742, 744, 746, 748, 750, 752, 754, 756, 758, 760, 762, 764, 766, 768, 770, 772, 774, 776, 778, 780, 782, 784, 786, 788, 790, 792, 794, 796, 798, 800, 802, 804, 806, 808, 810, 812, 814, 816, 818, 820, 822, 824, 826, 828, 830, 832, 834, 836, 838, 840, 842, 844, 846, 848, 850, 852, 854, 856, 858, 860, 862, 864, 866, 868, 870, 872, 874, 876, 878, 880, 882, 884, 886, 888, 890, 892, 894, 896, 898, 900, 902, 904, 906, 908, 910, 912, 914, 916, 918, 920, 922, 924, 926, 928, 930, 932, 934, 936, 938, 940, 942, 944, 946, 948, 950, 952, 954, 956, 958, 960, 962, 964, 966, 968, 970, 972, 974, 976, 978, 980, 982, 984, 986, 988, 990, 992, 994, 996, 998, 1000).

³³ Ibid.

A ben guardare, però, pur non seguendo tragitti ordinari, il concatenarsi delle armonie disegna una struttura razionale che, se da un lato tende a trascendere l'ambito circoscritto degli incisi minori (vale a dire ogni gruppo di due battute, spesso anche quelli di quattro), dall'altro mediante il risoluto raggiungimento della triade di tonica in stato fondamentale – tramite cadenza «finale» o «maggiore» – segnala senza eccezioni le cesure tra i periodi, composti ciascuno dalle canoniche sedici misure. Al loro interno l'intervento di «cadenze minori» dal carattere meno assertivo – determinate cioè dalla sospensione sulla dominante – genera frasi costituite dalle otto battute in cui viene di norma intonata una coppia di pentametri giambici. Entro quest'ultima cornice sintattica il flusso sonoro continua invece ininterrotto, in quanto gli andamenti accordali, sfruttando in particolare l'effetto unificatore garantito da lunghi pedali, non riflettono la chiara articolazione binaria del canto, cosicché il discorso si configura a tale livello strutturale come una semplice successione di «sensi».

A sfuocare ulteriormente l'intelaiatura fraseologica, ancora debitrice nei confronti della quadratura, concorrono infine numerosi procedimenti volti a rendere meno saldo l'impianto tonale: la modulazione apparentemente banale condotta attraverso il Maestoso, da Mi bemolle maggiore alla quinta sottostante, incide infatti con un ritmo lento alternando accordi (mai più di uno a battuta) presentati spesso in stato non fondamentale o sovrapposti a lunghi pedali, mentre l'armonia insiste sul primo rivolto con sesta abbassata del quarto grado, il quale rappresenta il cambio di modo in minore del La bemolle maggiore incaricato di chiudere il movimento. Riassunto in termini numerici, dunque, la fraseologia del frammento in questione assume il seguente aspetto: $[(2+2+4)+(4+4)]+[(2+2+4)+(4+4)]$

Oltre alla “deviazione” del tragitto cadenzale mediante l'inserimento di armonie estranee e al complessivo indebolimento della percezione tonale, tra gli espedienti di scrittura alla base della «melodia infinita» un estremo rilievo acquisterà proprio l'impiego generalizzato dei «sensi», ovvero la tendenza a non sostenere le cesure melodiche – di andamento binario fin nelle ultime pagine wagneriane – con gli opportuni disegni accordali. A conseguenza di ciò le singole cellule di quattro battute volte a costruire il discorso musicale, legittimate dal frequente impiego del verso di quattro accenti, non danno vita con il loro combinarsi a unità maggiori di significato in sé compiuto, come dovrebbe avvenire nei periodi, ma al contrario si allineano in sequenze tenute assieme dalla corrente armonica. La regolarità di costruzione su cui in misura più o meno accentuata s'impenna ancora ogni arioso dell'*Holländer* tende così a ridursi a uno schema vuoto, estraniato dalla fitta rete di connessioni tonali codificatasi nella quadratura sintattica.³⁴

³⁴ Ivi, pp. 121-122.

Questo principio diverrà nel Musikdrama – da *Das Rheingold* a *Parsifal* – il cuore stesso del pensiero melodico ivi peculiare, specchio di un'estetica incentrata con innovativa coerenza sulla resa espressiva del dramma: prendendo il via dall'ossatura ordinata generata dalla metrica del testo, nello stile maturo di Wagner i nuclei minimi corrispondenti ai singoli versi tendono ad accumularsi in successioni raramente improntate a simmetria, dove l'estensione delle arcate dipende direttamente dal decorso emotivo della vicenda. In altre parole la rielaborazione continua di tali incisi lungo un flusso potenzialmente interminabile – a mo' di sviluppo di forma-sonata – s'interrompe o muta rotta in conformità alle variazioni del contesto, alle oscillazioni del pathos, all'alternanza dei sentimenti, all'articolazione grammaticale.

Un'accezione per molti aspetti analoga traspariva d'altronde dal modo in cui già nel primo trentennio dell'Ottocento alcuni teorici italiani compresero la nozione settecentesca di *unité de mélodie*, ereditata nella maggior parte dei casi dal *Dictionnaire de musique* di Jean-Jacques Rousseau.³⁵ questa – secondo i ragionamenti di Bonifazio Asioli – sarebbe da realizzarsi preservando l'omogeneità «dell'affetto dominante» grazie alla coerenza interna del materiale impiegato,³⁶ mentre le mutevoli manifestazioni e sfaccettature di quell'unico sentimento si troverebbero riflessi nella varietà dei «passi» che costituiscono la «cantilena», come esposto da Giuseppe Carpani nel suo trattato *Le Haydine*.³⁷ Tanto qui quanto presso la menzionata opera di Galeazzi emerge un'idea di buona condotta compositiva assai simile all'elaborazione motivica caratteristica dello sviluppo di forma-sonata, modellandosi il brano e, nello specifico, la linea del canto attraverso la «concatenazione» di gesti imparentati tra loro, ossia derivati tramite tecniche di variazione a partire da «uno stesso movimento» desunto – ci sorprende Galeazzi – dalla melodia o persino dall'accompagnamento, cosicché la molteplicità delle espressioni vivacizzerebbe la trama sonora senza giungere a inficiarne la fattura unitaria.³⁸

Ma torniamo a Wagner: a illustrazione dei concetti appena descritti Stefan Kunze cita diversi luoghi nell'ambito del *Ring des Nibelungen*, fra cui una particolare efficacia a fini esemplificativi dimostra l'arioso intonato da Mime nella scena iniziale del *Siegfried* («Als zullendes Kind zog ich dich auf»), poiché i principi della «melodia infinita» vi risultano applicati persino sotto l'apparenza volutamente cantilenante, quasi da ninnananna.³⁹ Il musicologo ne riconduce l'impostazione generale entro le norme della quadratura sintattica, specificando tuttavia come dopo un primo periodo di sedici battute, articolato nelle canoniche sottocomponenti, il tessuto si

³⁵ JEAN-JACQUES ROUSSEAU, *Dictionnaire de musique*. Parigi, Veuve Duchesne Libraire, 1768.

³⁶ BONIFAZIO ASIOLI, *Il maestro di composizione...*, cit., Libro terzo, p. 43.

³⁷ GIUSEPPE CARPANI, *Le Haydine ovvero Lettere sulla vita e le opere del celebre maestro Giuseppe Haydn*. Padova, Tipografia della Minerva, 1823², p. 39.

³⁸ Ibid. e FRANCESCO GALEAZZI, *Elementi teorico-pratici di musica...*, cit.

³⁹ Cfr. STEFAN KUNZE, *Über Melodiebegriff und musikalischen Bau...*, cit., pp. 123-131.

disgreghi in una sequenza d'incisi non più organizzati in una rete di simmetrie e contrasti, procedimenti alla base dell'architettura codificatasi durante il secolo precedente. Al contrario, queste cellule apparentemente "corrette" nell'estensione – due o quattro misure, per effetto però soltanto di una stretta aderenza ai versi di quattro accenti – si disporrebbero in «catene» di lunghezza variabile a seconda del contenuto, originate dall'elaborazione progressiva del gesto melodico iniziale:

Der Habitus fast aufdringlich simpler Liedhaftigkeit ist charakteristisch für die Mimesänge im *Siegfried* (I, 1) (*»Als zullendes Kind zog ich dich auf«*). Aber nur zu Beginn schließen sich die verszeugten Viertakter zu einer regelrechten 16taktigen Periode zusammen, deren harmonische Stützpunkte in klarer Korrespondenz zueinander stehen. Dann erfolgt trotz beibehaltener Viertaktigkeit die Auflösung in eine Reihe von Einzelglieder, die sich periodenmäßig nicht mehr einander zuordnen lassen und die die ursprüngliche Versmelodie umbilden. Durch das Verfahren, einem deklamatorischen Kern, der jedoch nicht im Sinne eines Themas fungiert, weitere ähnlich geartete und mit dem ersten Glied durch den Fluß der Harmonie organisch verbundene Glieder anzureihen, entsteht eine Art Kettenstruktur. Das Maß für die Ausdehnung solcher Ketten ist der Zusammenhang der Rede, ihre versmäßige und grammatikalische Gliederung sowie der Redewechsel.⁴⁰

In realtà, la lettura fornita da Kunze coglie solo in parte l'effettivo significato degli accadimenti musicali, in quanto poggia sostanzialmente sull'impressione di periodicità suscitata nel canto tramite il fitto gioco di simmetrie e corrispondenze, analogo alle relazioni preposte al collegamento di antecedente e conseguente, mentre l'intenzione di Wagner consisteva piuttosto nel giocare con calcolate sfasature tra unità melodiche e disegni accordali, in modo da forzare la quadratura esteriore alla maniera qui schematizzata: $[(2+2+4)+(2+2+4)+4]+[4]+[4]+[(2+2+4)+4]+[(1+2+3)+(4+4+4+7)]$. Come emerge dalla nostra analisi, la condotta armonica definisce infatti l'articolazione sintattica in base a raggruppamenti irregolari, in alcuni casi protraendo il tragitto oltre le canoniche sedici battute a cui dovrebbe ammontare un periodo, in altri fornendo cellule "tronche" di un elemento (nella penultima arcata, dove sarebbe venuta a cadere una semifrase di quattro misure), o ancora frammentando il discorso in una serie di singoli incisi chiusi perentoriamente dalla risoluzione della settima di dominante sulla tonica (all'altezza dei versi «*dein Lager schuf ich, / dass leicht du schliefst. / Dir schmiedet' ich Tand / und ein tönend Horn*»).

All'interno dei periodi, sempre incorniciati da formule «finali» (o, al limite, d'inganno), il tessuto sonoro continua a cavallo delle cesure melodiche – ne scaturirebbero quindi dei «sensi» – facendo perno su un ampio uso di pedali, oppure infrangendo la logica cadenzale mediante la sostituzione delle armonie, in modo da deviare la direzionalità tonale verso modulazioni spesso transitorie (come illustreremo nel prossimo capitolo, l'ostentata reiterazione della formula quinto-primo, procedimento stridente rispetto allo stile maturo di Wagner, riveste qui l'essenziale funzione

⁴⁰ Ivi, p. 127.

drammaturgica di denunciare l'ipocrisia insita nelle parole di Mime, accusa resa del tutto esplicita grazie all'esposta cadenza d'inganno della conclusione).

Al costante rilancio del flusso musicale – fondato proprio sul «Prinzip fortfließender Weiterspinnungen» più che sull'ampiezza delle arcate melodiche, rileva Ernst Kurth in riferimento a *Tristan und Isolde* –, ⁴¹ contribuisce infine una certa tendenza a protrarre la manipolazione di un medesimo oggetto melodico oltre i limiti tra i distinti blocchi sintattici, cosicché la partitura acquisisce una compattezza ancora maggiore. Ciò si verifica ad esempio nel seguente passaggio: «Sitz' ich daheim in Fleiss und Schweiss, / nach Herzenslust schweif' st du umher. / Für dich nur in Plage, in Pein nur für dich / verzehr' ich mich alter armer Zwerg!» (l'accrescimento dei segmenti sintattici – da una a due a tre battute – da osservarsi all'altezza dei primi due versi rappresenta notoriamente una variante accettata della consueta fraseologia a carattere “binario”).

Siegfried (I, 1)

Mime

Als zu-len-des Kind zog ich dich auf, wärm-te mit Klei-den den klei-nen Wurm: Spei-se und Trank Irug ich dir zu, hü-te-te dich wie die eig-ne Haut. Und wie du er-wuch-ge-st, war-tel' ich dein, dein La-ger schuf ich, dass leicht du schließ't, Dir schmie-del' ich Tand und ein tö-nend Horn; dich zu er-freu'n, müht' ich mich froh: mit klu-gem Ra-the rieth ich dir klu-g, mit lich-tem Wis-sen lehrt' ich dich Witze. Sitz' ich da-

Handwritten musical score for Mime's part in Wagner's *Tristan und Isolde*, Act I, Scene 1. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of six systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are in German. The score includes various musical notations such as clefs, key signatures, time signatures, and dynamic markings. There are also handwritten annotations in red ink, including "finale" and "minore".

⁴¹ ERNST KURTH, *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan*. Berlino, Max Hesses Verlag, 1923³, p. 453.

Handwritten musical score for a song in B-flat major, 4/4 time. The score consists of four systems of staves with lyrics in German. The first system includes tempo markings 'moderato' and 'allegro', and a 'maggiore' section. The second system includes a 'pedale di D fa-' marking. The third system includes a 'D fa-' marking. The fourth system includes a 'D fa-' marking and a 'VI' marking.

heim in Fleiss und Schweiss, nach Her-zens-lust schweif'st du um-her.

Für dich nur in Pla-ge, in Pein nur für dich ver-zehr' ich mich

al-ter ar-mer Zwerg! Und al-ler La-sten ist das nun mein Lohn, dass der

ha- - sti-ge Kna-be mich quält und hasst!

D fa- VI

Un'ultima annotazione a margine: il rispetto esteriore della quadratura non è da ritenersi infranto nemmeno nell'inciso finale della nostra citazione, poiché le sue sette misure sono state raggiunte in realtà per dilatazione delle quattro originarie, soffermando la musica sulle sillabe toniche delle parole «hastige Knabe».

Handwritten musical score for the final phrase of the song, "dass der ha-sti-ge Kna-be mich quält und hasst!". The score is in B-flat major, 4/4 time, and consists of five measures. The first measure is a half note, and the following four measures are quarter notes. The lyrics are written below the notes.

dass der ha-sti-ge Kna-be mich quält und hasst!

L'essenza della «melodia infinita», dunque, non consisterebbe tanto nell'apparente illimitatezza del discorso musicale conseguita grazie al prolungamento delle arcate armoniche – ferma restando l'articolazione tendenzialmente binaria della melodia, mantenuta fino al *Parsifal* –, quanto nella liberazione della partitura dal vincolo di leggi sintattiche definite a priori, in modo da farla aderire così perfettamente agli sviluppi del dramma da creare l'impressione che scaturisca in maniera spontanea – quasi per generazione organica – dal testo. Riandando all'interpretazione di Dahlhaus citata all'inizio del capitolo, tale sistema compositivo avrebbe consentito a Wagner, in conformità con la sua estetica incentrata sull'espressione di un contenuto, di conferire alla propria arte una maggiore efficacia di comunicazione in quanto «verständlich sei nur, was in seiner Entwicklung gezeigt wurde; das Fertige bliebe unzugänglich».⁴²

5 –

Alcuni esempi desunti dalle opere italiane conosciute da Wagner dimostrano d'altronde quanto i comportamenti descritti sinora non sorgano inediti presso il compositore tedesco: generalizzati nei Musikdramen all'intera partitura, simili espedienti rivestivano invece nei melodrammi un carattere d'eccezione, in quanto, contravvenendo all'improvviso l'imperante regolarità fraseologica, servivano a focalizzare l'attenzione del pubblico sull'apice emotivo della vicenda. L'effetto di tali passaggi si rivelava ancora più intenso per gli ascoltatori dell'epoca, meno avvezzi di noi ai disegni asimmetrici, quindi riteniamo assai plausibile che pure Wagner li abbia notati.

Già Friedrich Lippmann nella parte iniziale degli anni '70 segnala alcune scelte di condotta vocale tramite le quali, nella prima metà dell'Ottocento, nei lavori peninsulari si è talvolta elusa la quadratura sintattica (ad ogni modo, sottolinea il musicologo, anche la scrittura lirica convenzionale suscita di rado un effetto monotono malgrado la predominanza di «Hyperperiodik» e «Isorhytmik», poiché «es großen italienischen Musikern der betrachteten Epoche, wie besonders Bellini und Verdi, gelang, die Einschnitte im Strömen der Melodie quasi vergessen zu machen»)⁴³ Tuttavia i meccanismi a cui lo studioso fa riferimento non risultano rilevanti per la nostra indagine, in quanto appaiono così lontani dallo stile maturo di Wagner che non li si potrebbe considerare come un suo plausibile archetipo.

Difficile infatti ravvisare un predecessore della «melodia infinita» nelle sillabazioni mozzafiato caratteristiche delle parti buffe maschili (ad esempio ne *Il barbiere di Siviglia*), dove i

⁴² CARL DAHLHAUS, *Wagners dramatisch-musikalischer Formbegriff*, cit., p. 298.

⁴³ FRIEDRICH LIPPMANN, *Der italienische Vers und der Musikalische Rhythms*, cit., parte III, p. 314.

moduli sintattici generati da quinari e senari si legano certo «zu schier endlosem Enjambement»,⁴⁴ però da un lato la loro ordinatissima cornice cadenzale mantiene sempre un'elevata riconoscibilità, dall'altro l'andamento del canto ostenta, con obiettivi comici, disegni di marcata insistenza. Pure le linee definite da Lippmann «aperte», tipiche in particolare di Rossini, in realtà non rappresentano un appropriato termine di paragone per la scrittura wagneriana, poiché in esse l'irregolarità fraseologica deriva sostanzialmente dalla «dissoluzione del metro musicale» in una condotta vocale di stampo «declamatorio», sulla cui base si svolge poi un ampio uso di colorature (si veda ad esempio – in *Semiramide* I, 9 –, l'inizio dell'aria «Bel raggio lusinghier»).

Come abbiamo accennato all'inizio del paragrafo precedente, quale verosimile modello per l'alternanza di “stili melodici” attuata nei Musikdramen – con il proposito, si è visto, di conferire alla partitura un aspetto unitario senza però cadere nella monotonia – possiamo indicare i frequenti tentativi intrapresi dagli operisti italiani per integrare recitativo e numeri chiusi in un complesso drammaturgico-musicale più coerente, ferma restando l'individualità delle singole sezioni. Diversi furono gli espedienti applicati a tal scopo nel recitativo, dalla partecipazione più attiva dell'orchestra (con esiti talvolta prossimi alla densità sinfonica) ai rimandi tematici verso il numero chiuso fino all'impiego di reminiscenze e motivi identificanti.

In confronto a simili scelte compositive, per gli intenti del nostro studio assume maggiore significato il trattamento riservato al canto nella scena conclusiva di *Sonnambula* e nel delirio della protagonista in *Lucia di Lammermoor*, dove la vocalità, pur concedendosi disegni più liberi rispetto alla rigorosa intonazione del testo, non giunge però a sviluppare la periodicità sintattica specifica del pezzo solistico. Soprattutto nel secondo caso l'impianto melodico denota importanti affinità con alcuni comportamenti segnalati da Hans-Joachim Bauer nel *Parsifal*, in particolare viene richiamata alla memoria quella «gehobene Rezitation» che, sospesa tra «rezitativischer» e «arioser Deklamation», interesserebbe in tale lavoro wagneriano un'ingente parte della messa in musica (altrettanto si potrebbe asserire per i precedenti Musikdramen). Questo tipo di condotta vocale sarebbe infatti «gekennzeichnet durch intervallisch bewegte Melodielinien, ohne deshalb ariosen Charakter anzunehmen. Die gute Übereinstimmung mit dem Wortrhythmus wird durch intervallische Hervorhebungen besonderer Wortbetonungen ergänzt».⁴⁵

Prima di esaminare il suddetto passo di *Lucia* nei dettagli dell'articolazione fraseologica, soffermiamoci quindi a considerarne brevemente le peculiarità formali, rilevanti per il loro carattere

⁴⁴ Ivi, parte I, p. 287; cfr. anche ivi, parte III, p. 300.

⁴⁵ «In der Frühzeit des Jahrhunderts (bis ca. 1825) sind auch die – besonders von Rossini geliebten – Melodien heimisch, die ich in meinem Bellini-Buch »offene« genannt habe: im Kern deklamatorisch, aber mit Koloraturen weidlich behängt, wenn nicht überladen. Auch diese Melodien (sie sind meistens über Ottonario- und Settenario-Verse komponiert) sind oft ungeradzahlig in der Vertonung des einzelnen Verses. Aber Gerad- oder Ungeradzahligkeit zählen in ihnen kaum, da sie schlechtin zur Auflösung des musikalischen Metrums neigen» (ivi, parte II, p. 328).

anomalo in paragone alle “norme” dell’opera italiana ottocentesca, in genere fondata su una chiara differenziazione tra la scrittura del recitativo, connotata da una sintassi elastica, e quella del numero chiuso, conforme invece a quadratura. In un saggio dedicato alle «melodie lunghe» presso Bellini e Donizetti, Dahlhaus sottolinea come nelle scene finali di questo melodramma la concezione strutturale si espanda ad abbracciare ampi svolgimenti musicali in un assieme organico, al cui interno la ricchezza di sfumature nello “stile” del canto – ossia il suo continuo oscillare tra recitativo e arioso – garantisce da un lato la coesione della partitura, dall’altro la gradualità del passaggio tra le sezioni della «solita forma» in modo da dissolverne i confini senza contraddirli (anzi: qui Donizetti sfrutta proprio lo schema latente, occultato ma ancora riconoscibile in filigrana, quale mezzo per creare il voluto effetto drammatico giocando con le aspettative del pubblico):

Die Arien, mit denen *Lucia di Lammermoor* (1835) schließt, Lucias Wahnsinnsszene und Edgardos Sterbeszene, sind vielmehr Zeugnisse eines kompositorischen Kalküls, dem es glückte, die “Solonummer” zur “großen Form” zu erheben, in der sich Monumentalität des Umrisses und Differenzierung des inneren Zusammenhangs durchdringend und gegenseitig stützen. Das formale Gerüst von Lucias Scena ed Aria bildet die Gliederung in ein Cantabile (Larghetto: “Alfin son tua”) und eine Cabaletta (Moderato: “Spargi d’amaro pianto”). Die einleitende Scena besteht jedoch – ebenso wie das ausgedehnte Zwischenstück zwischen Cantabile und Cabaletta – aus einer Kette von Ariosi, deren Stil sämtliche Übergangsstufen zwischen Rezitativ und “eigentlicher” Arie umfaßt. Das erste Andante der Scena (“il dolce suono”) ist ein Orchester-Cantabile, an dem die Singstimme partizipiert oder von dem sie sich rezitativisch abhebt [...]. Nimmt demnach das Rezitativ der Scena die Gestalt eines Arioso an, so wird andererseits die Grenze zum Cantabile dadurch halb verdeckt, daß sich eine Vorausnahme der Larghetto-Melodie im Orchester und ein Rezitativrest in der Gesangsstimme überlagern. Nicht, daß die Gliederung in Scena, Cantabile und Cabaletta unkenntlich würde; aber man muß das Schema als Erwartungsmuster mitbringen, um es in den Veränderungen, denen es bei Donizetti unterworfen ist, wiederzuentdecken.⁴⁷

A dire il vero, Dahlhaus ritiene storicamente scorretto interpretare gli esempi italiani di «Grenzvermischung zwischen Rezitativ und Arie» come antecedente delle innovazioni wagneriane, poiché presso gli operisti l’ampliamento dell’impianto architettonico avviene “dall’interno”, entro l’ottica dei principi tradizionali, in modo da giungere comunque a una forma chiusa dove, pur nel generale smussamento dei contrasti, rimangono determinanti le relazioni tra le distinte parti. L’efficacia di un simile approccio si fonda cioè sul continuo riferimento – per osservarlo od eluderlo – a un modello condiviso da autore e destinatario, mentre nei Musikdramen assistiamo a un pensiero strutturale inedito, in base al quale la funzione di collante sarebbe affidata alla rete dei Leitmotive e non ad «einem Formgefühl, das die Tempi und die rhythmischen Charaktere, die sich in ihnen ausprägen, in einer schwebenden Balance hält».⁴⁸

Certo, non siamo in grado di provare in maniera definitiva che Wagner abbia tratto insegnamento per la «melodia infinita» proprio dall’opera italiana, ciononostante i lavori da noi

⁴⁶ HANS-JOACHIM BAUER, *Wagners »Parsifal«*, cit., p. 194.

⁴⁷ CARL DAHLHAUS, “*Melodie lunghe*”..., cit., pp. 123-124.

⁴⁸ Ivi, p. 124.

menzionati – tra cui la *Lucia di Lammermoor* – erano di sicuro noti all'autore (e in maniera tutt'altro che superficiale, avendone diretto la maggior parte). Di conseguenza, le analogie riscontrate lungo la nostra indagine riguardo la gestione di precisi meccanismi compositivi – operanti, si noti bene, a un livello profondo del tessuto sonoro, alle radici stesse della generazione melodica e strutturale – suggerirebbero perlomeno una rielaborazione inconscia da parte di Wagner delle impressioni ricavate dal repertorio peninsulare.

La nostra analisi, inoltre, attesterà il frequente impiego presso i Musikdramen di architetture drammaturgico-musicali chiaramente debitorie nei confronti della «solita forma», di cui Wagner offre una rilettura assai originale, pertanto anche qui il rinnovamento non si attua del tutto “all'esterno” rispetto alle categorie portanti del melodramma ottocentesco (un'ultima annotazione a margine, per rendere giustizia a Dahlhaus: se nelle dinamiche costitutive di simili strutture Wagner non introdurrà cambiamenti sostanziali, per l'economia complessiva della partitura esse rivestiranno, in effetti, una funzione completamente diversa. Il significato delle “eccezioni” italiane, infatti, consiste appunto nella percezione della loro anormalità in rapporto a un archetipo considerato corretto, così da destare l'attenzione del pubblico in concomitanza con eventi d'estremo rilievo. All'opposto nei Musikdramen, come illustreremo nel sesto capitolo, il richiamo alla «solita forma» – sempre in momenti fondamentali della vicenda – risulta efficace proprio in quanto non perviene alla razionalità dell'ascoltatore, poiché in tal modo il discorso guadagna sì solidità dall'organizzazione plastica, ma nel contempo crea l'illusione di scaturire passo per passo dal dramma, senza un progetto definito a priori).

Ma veniamo infine a occuparci della configurazione melodica della scena di pazzia. Con una vocalità sospesa tra il recitativo ed arioso, dove la libertà ritmica della declamazione – spesso incline a note ribattute – a tratti si slancia in disegni di maggiore lirismo, la linea del canto esibisce una condotta assai elastica tanto nell'estensione dei singoli incisi, quanto nell'accorpamento di questi in unità sintattiche di livello superiore: $[1,5] + (1+3) // [(2+2+1,5)+2] + [2]$. La causa di ciò risiede nella sensibile sfasatura tra i contorni della melodia e la logica degli accadimenti armonici, con la conseguenza di una distribuzione decisamente anomala delle cadenze rispetto all'articolazione fraseologica del soprano (ma pure del flauto): incontriamo subito una sequenza «finale» a chiudere la breve arcata del primissimo inciso, altre due incorniciano da entrambe le estremità l'ultima coppia di battute del nostro esempio isolandole dal resto a mo' di aggiunta.

L'unica «cadenza maggiore» cade come di norma all'interno della frase, sbilanciandosi però in avanti rispetto alla sua giusta collocazione, mentre al suo posto – ovvero sull'asse mediano – ne subentra una di tipo «minore» (da segnalare ancora l'«occulta» al centro del quinto inciso e l'interruzione – pure asimmetrica – comportata dalla pausa generale con corona). Oltre alla mancata

Se una certa libertà fraseologica caratterizza pure la scena conclusiva de *La Sonnambula*, qui il contributo determinante è apportato tuttavia da ulteriori tecniche compositive, analoghe a quanto riscontrato nel paragrafo precedente riguardo allo stile di Wagner. Lo stesso Dahlhaus – nel saggio di cui sopra – scorge le tracce dell'insegnamento belliniano nella «melodia infinita» di *Tristan und Isolde*,⁵⁰ dopodiché richiama l'attenzione sull'equilibrio conseguito in tale scrittura tra la varietà dell'invenzione vocale, la riconoscibilità «classica» dei suoi andamenti e il ruolo unificatore svolto dall'armonia, la quale regge la lunga arcata del canto mediante la capacità di mantenere viva la tensione tonale senza consentirle di risolvere, se non all'undicesima misura:

Die Gliederung in 2+2+2+2½+2 Takte hängt mit dem Umschlag vom niedertaktigen zum auftaktigen Metrum im neunten Takt zusammen und bildet andererseits das metrische Korrelat zu der melodischen Irregularität, daß keine der Phrasen wiederholt wird, sei es wörtlich oder variiert. Die Möglichkeit aber, ständig Neues zu sagen, ohne daß der melodische Faden reißt, ist in der harmonischen Struktur des Abschnitts begründet, einer Struktur, deren wesentliches Merkmal ein genau kalkuliertes Hinauszögern der Dominanzwirkung ist. Die Dominante erscheint im ersten Takt der Melodie als Viertelnote im Durchgang, im fünften und sechsten als halbe Note in der Form eines Sekundakkords, im achten als ganze Note in der Umkehrung zum Quintsextakkord und im zehnten schließlich als Dominantseptakkord mit Quartsextakkord-Vorhalt. Parallel zur Verzögerung der entschiedenen Dominantkadenz aber verläuft ein ständiges Spiel mit halben, vorläufigen Kadenzwendungen, denen die Kantilene den "Schein des Bekannten" und die Simplizität verdankt, ohne die man sich im 19. Jahrhundert eine Melodie nicht vorzustellen vermochte. Und aus der Dialektik von angedeuteter und suspendierter Kadenzierung resultiert das schwebende Gleichgewicht zwischen Einfachheit im einzelnen und langem Atem im ganzen, ein Gleichgewicht, das man insofern klassisch nennen darf, als es den Sinn der Formel von der "noble simplicité" genau erfüllt: "Höher Stil" wird, statt prunkender Mittel zu bedürfen, mit den einfachsten erreicht.⁵¹

In altre parole, la funzione di dominante vede sistematicamente rimandata la propria esplicazione tramite l'impiego di rivolti, così da lasciare sospeso il discorso sulle «cadenze minori» per la durata di dieci battute – un'estensione notevole, rispetto alle numerose sottodivisioni della quadratura –, finché non interviene a chiudere il periodo l'unica sequenza tonalmente forte – ossia «finale» – dell'intero frammento. Espresso in termini numerici, la configurazione sintattica del passaggio assume dunque il seguente aspetto: [2+2+2+3+2] (si noti a margine come la leggera difformità di lettura rispetto a Dahlhaus – lui aveva indicato per il quarto inciso un'ampiezza di 2½ misure – non è in realtà rilevante per il nostro ragionamento, sia per l'esiguità della differenza, sia perché in entrambi i casi ne risulta comunque un'asimmetria fraseologica. Inoltre, agli effetti della continuità musicale non è decisiva tanto l'aderenza o meno a un modello binario d'articolazione, quanto piuttosto la proiezione della direzionalità armonica oltre i confini dei singoli moduli melodici: non

⁵⁰ «Wagner, der das Bekenntnis zu Bellini, zu dem er sich 1834 hinreißen ließ, keineswegs vergessen hatte, als er ein Vierteljahrhundert später *Tristan und Isolde* komponierte, das Musikdrama, in dem die Melodie, als "unendliche Melodie", einen sinnlichgeistigen Taumel erzeugt, der dem von Bellini bewirkten im Innersten ähnlich ist» (CARL DAHLHAUS, "*Melodie lunghe*" ..., cit., p. 119).

⁵¹ Ivi, p. 120.

per nulla anche nei Musikdramen, si è visto, Wagner persevera nel costruire le sue linee “infinite” inanellando di preferenza disegni di due o quattro battute).

Secondo il lessico dei teorici italiani, l’inciso iniziale corrisponde appieno alla definizione di «senso», in quanto la cesura suggerita dal canto non trova riscontro nella logica accordale, la quale invece si serve del pedale di tonica per saldare in un unico blocco le prime quattro misure della frase. Presupponendo una nitida definizione dei contorni melodici contro l’elusione o indebolimento dei nessi armonici, «sensi» e «cadenze minori» adempiono quindi un compito essenziale nella scrittura chiaramente ariosa del pezzo, poiché è proprio grazie ad essi che, come osservato da Dahlhaus, Bellini riesce a conciliare due attributi apparentemente antitetici, ovvero la cantabilità del tema vocale con la sensazione di un flusso sonoro ininterrotto.

La Sonnambula (II, 10)
Amina

Handwritten musical score for La Sonnambula, Act II, Scene 10, featuring Amina. The score is written on three systems of staves. The first system shows the vocal line and a bass line with a 'pedale di T' (tonic pedal) marked. The second system includes a 'minore' (minor) cadence marked. The third system includes a 'minore' cadence and a 'finale' marking. The lyrics are in Italian: 'Ah! non cre-dea mi-rar-ti sì pre-sto e-stin-to, o fio-re; pas-sa-sti al par d'a-mo-re, che un gior-no so-lo che un gior-no sol du-rò, che un gior-no so-lo, ah! sol du-rò'.

Riguardo all’importanza di «sensi» e «cadenze minori» per il costante rilancio della direzionalità musicale, ne incontriamo un’ulteriore testimonianza nell’ultimo duetto de *I Capuleti e i Montecchi*, dove l’agonia di Romeo si rispecchia in un’interminabile incertezza tonale protratta fino alla conferma, sulla morte dei due protagonisti, del Do minore in cui si chiuderà l’opera. La tensione armonica perdura, grazie alle continue modulazioni, attraverso la «melodia lunga» riprodotta qui

I Capuleti e i Montecchi (II, 9)
Giuliotta

Romeo
Ed io ri-tor-no a
Giu-liet-ta!... al se-no strin-gi-mi: io ti di-scer-no app-pe-na
pedale al so-prano
Tre-oculta
vi-ve-re quan-do tu d'ei mo-rir!!
Ces-sa il ve-der-ti in pe-na ac-
VI = I mi-nore
cre-sce il mio mar-tir Più non ti veg-go... ah! par-la-mi... Ah! mio Ro-me-o!
D7 VI VI6 D3 D6 I D7(do+)

68

una stessa armonia a cavallo della cesura melodica, in modo da originare dei «sensi». Oltre a ciò, la concatenazione delle componenti sintattiche in una sequenza priva di soste si affida spesso alla risoluzione della dominante sul sesto grado, con l'effetto di mantenere aperto il tragitto del canto in direzione degli svolgimenti successivi (la sua funzione sarebbe quindi da ricondurre entro la categoria «minore»).

Significativa è la sistematicità con cui vengono disattese le aspettative dell'ascoltatore mediante la sostituzione della triade di tonica, meccanismo a fondamento non solo della cadenza d'inganno, ma pure della diffusa inclinazione a reinterpretare l'accordo di arrivo di un modulo sintattico come inizio di un diverso cammino armonico, così da rilanciare il discorso (certo, nei Musikdramen la cadenza d'inganno servirà principalmente a segnalare l'ipocrisia di un atteggiamento, come vedremo nel prossimo capitolo, tuttavia – trasposto nel carattere cromatico-dissonante della scrittura del Wagner maturo – rimarrà inalterato l'espedito con cui l'arcata melodica viene prolungata tramite la contravvenzione della consequenzialità accordale).

In bilico tra recitativo e arioso, la vocalità stentata dell'agonia di Romeo infrange definitivamente qualsiasi resto di periodicità nell'alta presenza di note ribattute, vivacizzata di quando in quando da disegni leggermente più cantabili, concentrati soprattutto nella parte di Giulietta. Assenti i rimandi interni per somiglianza motivica, il tessuto prosegue dunque indisturbato per le sedici battute del passaggio (vi si aggiungeranno le ulteriori sedici di progressione e cadenze), dove esclusivamente le due pause di tre quarti suggeriscono un raggruppamento del flusso sonoro – altrimenti compatto – secondo tre semifrasi: $(2+1,5+3)+(1,5+2)+(2,5+1)$.

Curioso sarà ora riscontrare la medesima tecnica delle “sostituzioni armoniche” nella sintassi marcatamente quadrata de *L'Elisir d'amore*: il frangente, tenendo conto del contesto di genere, appare intensamente drammatico, in quanto racconta il momento in cui Nemorino sceglie di sacrificare la propria libertà nella speranza, comprando dell'altro «elisir» con i denari dell'arruolamento, di fare finalmente breccia nel cuore di Adina:

Elisir d'amore (II, 3)

Nemorino occulta

Ma so pur che, fuor di que - sta, al-tra stra-da a me non

re- sta per po- ter del cor d'A- di-na so- loun

gior-no tri - on- far

finale

Certo, il periodo nel suo complesso non giunge a trascendere le canoniche otto battute, tuttavia nell'ambito di un'opera buffa l'applicazione di un simile meccanismo si dimostra assai rilevante, in particolare quando se ne valuti la distanza rispetto alla spiccata linearità che caratterizza l'intera partitura. Come nell'esempio precedente, anche qui la continuità del discorso deriva, dopo la «cadenza minore» posta a conclusione del primo inciso, dalla rilettura dell'accordo su cui termina il disegno armonico quale funzione relativa a una nuova tonalità. Ad accrescere l'impressione d'insolita lunghezza melodica concorre inoltre, per le sei misure della seconda unità fraseologica, la totale assenza di punti di riposo nel canto, cosicché affiorano due «cadenze occulte». Nella formulazione numerica, lo schema articolatorio del frammento assume quindi il seguente aspetto: [2+6].

Con i prossimi due esempi vogliamo chiudere il capitolo illustrando gli esiti forse di maggiore interesse nel quadro della nostra indagine sulla «melodia infinita», in quanto i procedimenti compositivi che vi troveremo testimoniati rimandano in linea diretta alla «ninnananna» di Mime «Als zullendes Kind zog ich dich auf», di cui abbiamo affrontato l'analisi nelle ultime pagine dello

scorso paragrafo. Qui infatti, oltre agli espedienti ormai consueti per tale fenomeno, basati principalmente sull'indebolimento della percezione tonale (impiego massiccio di rivolti, elusione di andamenti cadenzali forti, sostituzione di armonie, mancata risposta armonica alle suddivisioni del canto), l'effetto di perenne rilancio del flusso sonoro si accentua nella connessione delle singole componenti sintattiche in sequenze potenzialmente illimitate, alla maniera ritenuta da Kunze costitutiva per lo stile maturo di Wagner.

Ma veniamo alle analisi: al centro dell'aria finale de *Il Pirata*, nell'istante in cui si sente annunciare dal coro dietro la scena la condanna a morte di Gualtiero, Imogene, vaneggiante già dall'inizio del pezzo, si smarrisce ulteriormente in un passaggio dove l'organizzazione fraseologica risulta disgregata in una mera catena di «sensi», interrotta solo alla quindicesima battuta dall'ingresso dell'unica cadenza, peraltro di tipo «minore»: (2+2+1+1+1+1+2+4). Conferisce a questa successione una marcata indole propulsiva soprattutto la scelta – applicata ai versi «Spezzate i suoi nodi, / che fuga lasciate» – di reiterare per quattro repliche consecutive la medesima figurazione melodica, una cellula estesa una sola misura, trasposta di volta in volta verso il basso su un semplice scivolamento per gradi congiunti dell'armonia, sempre in primo rivolto.

Nell'assetto modulante del periodo l'incertezza tonale è incrementata dall'assoluta assenza di accordi in stato fondamentale lungo un'arcata di ben dodici battute, di cui le ultime sei appaiono sospese sempre sulla stessa armonia, ovvero il quinto grado in 6_3 di Do minore (lo si deduce dalle note di passaggio, poi smentite dalla risoluzione – con inatteso cambio di modo – su un pedale di nove misure costruito sulla dominante di Fa maggiore, tonalità confermata solo in seguito a due cadenze d'inganno con sesto grado abbassato, armonizzate, però, come una sorta di dominante della dominante).

Il Pirata (II, 10)

Imogene 12

Handwritten musical score for *Il Pirata* (II, 10), featuring Imogene. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of three systems of music. The first system has five measures with lyrics: "Gual- tier!... oh pe- ri- gliò!... e- gli è pri- gio- nier!... spezz-". The second system has five measures with lyrics: "za- te i suoi no- di, ch'ei fug- ga, la- scia- te... Che veg- go? Ai cu-". The third system has five measures with lyrics: "sto- di in ma- no da- te... Il pal- co fu- ne- sto per lui s'in- nal- zò". Above the notes, there are handwritten annotations for Roman numerals and figured bass: "I ea", "IV 5 4 3 2 1", "II 5 4 3 2 1", "I 5 4 3 2 1", "II 5 4 3 2 1", "I 5 4 3 2 1", "II 5 4 3 2 1", "I 5 4 3 2 1", "II 5 4 3 2 1", "I 5 4 3 2 1", "II 5 4 3 2 1", "I 5 4 3 2 1", "II 5 4 3 2 1", "I 5 4 3 2 1", "II 5 4 3 2 1". At the bottom right, there is a handwritten note: "I do+ (=D fa+)". The score is written on a grand staff with a treble and bass clef.

I meccanismi illustrati sinora raggiungono l'apice di raffinatezza compositiva in un passo desunto dal *Maometto secondo* di Rossini, l'esempio in assoluto più complesso ed esteso tra le testimonianze di scrittura "infinita" di cui ci siamo occupati nel presente paragrafo. Protagonista è non a caso la preghiera del primo atto «Giusto ciel, in tal periglio», già investita di un insolito ruolo architettonico poiché subentra a interrompere subito dopo l'inizio del tempo di mezzo un trio dall'impianto canonico, destinato poi a riprendere esattamente dal medesimo crescendo rossiniano con cui si era interrotto (nel rifacimento della partitura per *Le Siège de Corinthe* il brano compare invece alla fine del terzo atto, dove si perde l'originario significato strutturale-drammaturgico, tuttavia non vede alterarsi l'insolito profilo musicale, argomento delle nostre riflessioni).

Qui la conformazione della melodia in principio ricalca con rigore le inconsuete caratteristiche metriche esibite dalla strofa, una sequenza di cinque quadrisillabi incorniciata da due ottonari: «Giusto ciel, in tal periglio / più consiglio / più speranza / non avanza / che piangendo, / che gemendo / invocar la tua pietà». Alla frase introduttiva di quattro battute in cui si dipana il primo verso (non dimentichiamo come pure l'ottonario preveda di norma quattro accenti, alla pari del verso impiegato da Wagner) segue reiterata per cinque volte una figurazione di una sola misura spinta in avanti – soprattutto a cavallo delle ripetizioni – dall'armonia. Questa per la maggior parte del tempo insiste sul quinto grado, finché la risoluzione avviene per slittamento cromatico attraverso le dominanti di La maggiore, Fa diesis e Si minore (l'ultimo accordo con settima e nona).

Prende l'avvio a tal punto una serie di nove battute concatenate l'una all'altra senza mai conoscere alcun momento di quiete se non nella cadenza conclusiva, il discorso sempre rilanciato sulla triplice riproposizione dell'ultimo ottonario grazie alla leggera sfasatura tra il testo verbale e il frammento melodico ad esso attribuito, posticipato in modo da abbracciare oltre i confini del verso la prima parola della replica successiva. A complicare ulteriormente il decorso non regolare della fraseologia sopraggiunge sulla sutura una cadenza emiolia, segnalata con nitore dalla scansione binaria dei cambi armonici. Nell'insieme, pertanto, la concezione sintattica della linea vocale s'impronta a un'estremizzazione del principio asimmetrico, evidente in particolare nell'enorme sbilanciamento verso sinistra dell'unica cesura interna al periodo, così da contrapporre alla brevissima semifrase iniziale, chiusa da «cadenza maggiore», una lunga successione di incisi che rinviando l'uno all'altro su schemi accordali di tipo «minore»: [(1,5)+(2+1+1+1+1+5<6>+3<4>+2)] (volendo tener conto dell'emiolia, il conteggio delle battute corrisponde alla cifra compresa tra le parentesi uncinate).

Al riuscitissimo effetto di doloroso protrarsi dello spasimo, espressione della tragica angoscia in cui indugia il dramma allorché Anna attende di apprendere l'esito dell'attacco turco alla rocca veneziana di Negroponte, contribuisce infine una certa instabilità tonale generata

principalmente dalla propensione a prediligere la funzione di dominante, spesso coinvolta – assieme alla settima diminuita – in giochi di scivolamento verso il quinto grado – ovvero il settimo – di una tonalità diversa rispetto a quella di partenza (tecnica che acquisterà un ruolo nodale nella scrittura dei Musikdramen). Da canto suo la tonica viene di preferenza elusa sia a livello melodico che nell’armonia, persino a costo nella linea vocale di sensibili abbassate oppure costrette a discendere; altrove il suo accordo fa capolino in rivolta o ancora si occulta sotto vesti poco esposte quali note di breve durata o tempi deboli della misura. All’ascolto quindi, in particolare nell’agogica lirica della preghiera (Andantino), si ricava l’impressione di un’arcata interminabile quasi sospesa oltre la dimensione temporale, dove la cantante – assieme al suo pubblico – sembra non aver possibilità di pigliare fiato e lo scioglimento della tensione, tanto sul piano armonico quanto su quello melodico, viene perennemente differito fino a cadere sull’ultimissimo accordo del periodo, a ben diciotto battute dall’esordio.

Maometto secondo (I, 3)

Anna

maggior

minore

minore

minore

occulta

rar

la

tu - a pie - tà im - plo -

rar

la

tu - a pie - tà im - plo -

rar

la

tu - a pie - tà

finale

o

la

La maschera della quadratura.

1 –

Rispondendo alle peculiarità metriche dei libretti, dove frequente è il ricorso a versi di quattro accenti, pure nei Musikdramen la sintassi melodica tende ad articolarsi secondo schemi dall'aspetto regolare, la cui quadratura esteriore – come illustrato nel capitolo precedente – risulta però svuotata del rispettivo significato armonico, cosicché gli incisi vengono qui invece a concatenarsi in successioni potenzialmente infinite. A minare infatti l'unitarietà del flusso musicale, accusa spesso sollevata da Wagner nei confronti dell'opera italiana, non contribuirebbe tanto la costruzione del discorso quale sequenza di minime componenti melodiche – procedimento mai rinnegato nelle partiture del nostro autore – quanto la rigida simmetria dell'impianto fraseologico, dovuta innanzitutto al carattere stereotipato dei decorsi armonici:

Diese zerschnittene, zerhackte und in Atome zersetzte Melodie, deren Stücke er nach Belieben, je widerspruchsvoller und ungereimter, desto auffallender und absonderlicher, an einander fügen konnte, nahm nun der Opernkomponist vom Orchester in den Gesang selbst auf.¹

Auf einer harmonischen Grundlage von solcher Dürpigkeit, daß sie der Begleitung füglich ganz entbehren kann, hat die italienische Opernmelodie auch in Bezug auf die Fügung und Verbindung ihrer Theile sich mit einem so ärmlichen periodischen Bau begnügt, daß der gebildete Musiker unserer Zeit mit traurigem Erstaunen vor dieser kärglichen, fast kindischen Kunstform steht, deren enge Gränzen selbst den genialsten Tonsetzer, wenn er sich mit ihr befaßt, zu einer vollkommenen formellen Stabilität verurtheilen.²

Che l'attacco di Wagner non si muovesse contro la semplice regolarità della sintassi, intesa all'opposto connotare forme di manifestazione non artefatte, dove sarebbe ancora riconoscibile la vicinanza allo stato di natura, lo dimostra l'apprezzamento riservato dal compositore a canti e balli popolari, nei quali la generazione della melodia avverrebbe secondo leggi organiche. Alle radici della devianza dalla genuina espressione musicale si colloca viceversa lo sterile accademismo delle corti rinascimentali, la cui affettata cultura aristocratica trovò ideale riscontro nella «povera costruzione periodica» della «melodia assoluta», nata dall'innesto artificioso degli andamenti di danza sull'«armonia cristiana». Quest'ultima, inizialmente specifica della scrittura strumentale,

¹ *Oper und Drama* (SSD, III, 286).

² *Oper und Drama* (SSD, III, p. 90); cfr. anche IV, 114; *Beethoven* (SSD, IX, 107).

nella «cantata drammatica» come poi nell'opera si estese anche alla linea vocale, pur esibendo proprietà incompatibili con le esigenze prosodiche dei testi intonati.

Il ballabile, con la sua costruzione simmetrica delle frasi, era all'inizio un principio prestabilito dalla natura, quindi (per Wagner) si irrigidì gradualmente in una vuota convenzione in cui l'essenza individuale dell'uomo venne direttamente portata a scomparire. Così il periodo di otto battute perse in un certo senso l'innocenza e degenerò in emblema musicale della società aristocratica, abbandonando tutta l'autenticità del sentimento, in balia del coercitivo cerimoniale di corte – un processo dimostrato da Wagner sulla scorta delle sinfonie di Mozart.³

A livello teorico, però, la formulazione del concetto non si rivela certo priva di ambiguità e forzature, poiché da un lato i meccanismi armonico-melodici alla base di canti e danze popolari non appaiono affatto agli antipodi rispetto all'organizzazione sintattica della musica «assoluta», dall'altro Wagner stesso, durante la fase giovanile, era giunto a difendere contro le dure critiche dei connazionali i tratti limpidi e simmetrici della condotta vocale italiana, in quanto avrebbero garantito la comprensibilità della comunicazione, valore imprescindibile presso la sua estetica. Al contrario, dall'analisi delle partiture il pensiero del nostro autore emerge in termini assai chiari: soggetta a biasimo nella quadratura risulta l'imbalsamata convergenza delle dimensioni orizzontale e verticale in schemi ripetitivi e prevedibili, ovvero il coincidere delle frasi melodiche con disegni cadenzali sottostanti a leggi astratte, codificate lungo una tradizione di stampo aristocratico.

Andando ad esaminare i lavori realizzati a partire dagli anni '50, eredi delle riflessioni risalenti ai cosiddetti «scritti riformistici», di fatto non assistiamo a un vero e proprio rifiuto della regolarità fraseologica: essa subentra a connotare quei momenti di marcata espressività che assumono la forma di ariosi – ciò vale soprattutto per le sezioni statiche di questi, come avremo modo d'espore nell'ultimo capitolo. Ma se qui i confini segnati dalle componenti sintattiche della melodia vengono di norma travalicati dal proseguire del decorso armonico, cosicché il flusso musicale suscita l'impressione di potersi protrarre all'infinito, in due circostanze specifiche Wagner ricorre a una quadratura effettiva, attuata con modalità distinte a seconda del significato ad essa conferito: in un caso come rappresentazione di una condizione naturale, nell'altro per denotare la falsità di un atteggiamento vuoi per ipocrisia, vuoi per aderenza da parte dei personaggi alle rigide convenzioni aristocratiche o borghesi (un discorso a sé meriterebbe viceversa il trattamento della musica di scena, cui si possono ricondurre tanto i cori quanto gli episodi connessi alla sfera della

³ ARNE STOLLBERG, *La «semiotica sonora» dei gesti. Linguaggio del corpo e forma musicale in Die Walküre di Richard Wagner*. In: RICHARD WAGNER, *Die Walküre*, Programma di sala della Fondazione Teatro la Fenice di Venezia, Stagione Lirica e di Balletto 2005-2006, pp. 25-44: 31-32. Cfr. anche *Oper und Drama* (SSD, III, e IV, 168); *Zukunftsmusik* (SSD, IX, 106-107); *Beethoven* (SSD, IX, 84): «er [Beethoven] vernahm, wie selbst die großen Meister seiner Jugendzeit darin mit banaler Wiederholung von Phrasen und Floskeln, mit den genau eingetheilten Gegensätzen von Stark und Sanft, mit den vorschrittlich rezipierten gravitätischen Einleitungen von so und so vielen Takten, durch die unerläßliche Pforte von so und so vielen Halbschlüssen zu der seligmachenden lärmenden Schlußkadenz sich bewegten».

ritualità, poiché in tali pagine, concepite come brani chiusi, l'autore volutamente si ritrae per lasciare spazio al «registro linguistico» di chi canta, sebbene Wagner non sia in genere interessato – per motivi estetico-filosofici – a ricrearne il colore caratteristico).⁴

2 –

Infranta la concordia della mitica Età dell'oro, la possibilità di relazionarsi con la natura è ineluttabilmente preclusa all'uomo se non in via eccezionale (ciò avviene nelle fiabe, grazie a un dono magico concesso all'eroe da un agente esterno alle nostre capacità di controllo): di conseguenza sono rare le occasioni in cui entità incontaminate trovano “diretta” manifestazione nelle partiture. All'interno dei Musikdramen si rinvencono due soli momenti di questo tipo, non a caso partecipi alla complessa metafora costituita dalla Tetralogia: si tratta dapprima delle Figlie del Reno – simbolo di uno stato pre-artificiale distrutto poi dalla cupidigia –, poi l'istante in cui Siegfried, bevuto il sangue di Fafner, acquisirà per incanto il potere di comprendere la voce autentica delle cose – degli animali come dell'animo umano.

Ad entrambe le situazioni viene riservato il medesimo trattamento musicale, di stampo sostanzialmente diatonico, dove i percorsi armonici si svolgono con un ritmo assai lento. Qui la fraseologia tendenzialmente regolare ma nient'affatto rigida, spesso incline a raggruppamenti ternari o a leggere “anomalie” sintattiche quali la dilatazione o la contrazione di singoli incisi, risulta confermata nella sua articolazione tramite la coincidenza con i disegni cadenzali, tutti risolti sul primo grado (basilare è l'assenza della cadenza d'inganno). Rispetto alla «melodia infinita», presso cui l'effetto di continuità del flusso si fondava, tra l'altro, sulla costante novità motivica o al limite sulla rielaborazione di uno stesso elemento in sequenze costruite a mo' di sviluppo, un ruolo importante nella realizzazione della quadratura – sia nelle manifestazioni “di natura” che nel contesto di finzione – è affidato a giochi di rimandi, simmetrie e somiglianze tra le unità fraseologiche in parte conformi alle aspettative dell'ascoltatore, così da far percepire il tessuto sonoro come un sistema coerente di antecedenti e conseguenti.

Quanto appena illustrato emerge con chiarezza fin dal primissimo intervento delle Figlie del Reno, intonato subito dopo il preludio del *Rheingold* mentre giocando, spensierate, le ninfe si rincorrono tra le onde del fiume:

⁴ Riguardo all'impiego e alla funzione della musica di scena nell'opera dell'Ottocento si rimanda a LUCA ZOPPELLI, *L'opera come racconto. Modi narrativi nel teatro musicale dell'Ottocento*. Venezia, Marsilio, 1994, pp. 25-49. Cfr. in particolare il seguente passaggio, dove si descrive l'utilizzo di tale espediente presso il primo Wagner: «si può dire che la «lingua dei personaggi», anche quando è la loro «voce» a controllare l'evento musicale, non è e non può essere caratteristica per la buona ragione che le peculiarità di registro rinviavano a una peculiarità sociale, mentre i personaggi wagneriani, come latori di istanze metafisiche, non si possono certo considerare tali» (ivi, p. 32).

Das Rheingold (1)

Woglinde

Wei - a! Wa - ga! Wo - ge, du Wel - le, wal - le zur Wie - ge! wa - ga - la wei - a!

Wellgunde

wal - la - la wei - a - la wei - a!

Wellgunde

Well - gun - de wär' ich zu zwei! Si - cher vor dir!

Wellgunde

lass' sehn, wie du wächst!

Wellgunde

Floss - hil - de schwimm!

Flosshilde

Hei - a - la wei - a! wil - des Geschwister!

Wog - lin - de, wächst du al - lein?

Wog-lin-de flicht: hilf mir die flies-sen-de fan-gen! Des Gol-des

Schlaf hü-tet ihr schlecht! Bes-ser be-wacht des

schlum-mernden Bett, sonst büsst ihr bei-de das Spiel!

Il passaggio, compreso tra il preludio e un breve episodio orchestrale, si compone di due periodi regolarmente bipartiti, ciascuno dell'estensione di 12 battute, ovvero $[(4+3)+(2+2+1+1)] + [(2+1+1+2)+(1+1+2+2)]$ (si noti a margine come la frase iniziale possa in realtà essere ricondotta a una "corretta" suddivisione 4+2, in quanto l'intera misura centrale del secondo inciso funge semplicemente da appoggiatura rispetto all'ultima nota). Impostate su lunghi pedali, il primo di tonica (Mi bemolle) e poi sul Do, armonie diatoniche che raggiungono l'apice di dissonanza con la settima diminuita di sensibile a Sol minore segnano le cesure sintattiche della melodia, modulando nel corso delle ultime battute da Mi bemolle maggiore alla vicina tonalità della dominante. La struttura del discorso ne consegue così contorni nitidi, accentuati ulteriormente dalla simmetria di costruzione con cui i due periodi si richiamano a vicenda: se in entrambi infatti l'antecedente si sofferma su un'unica triade (rispettivamente del quarto e del primo grado), il conseguente è invece teatro di un percorso cadenzale che conclude alla tonica, in un caso passando per sottodominante e dominante, nell'altro facendo perno sull'accordo di settima di sensibile.

Volgendosi ora a considerare le sentenze pronunciate dall'Uccellino del bosco durante il secondo atto di *Siegfried* sarà certo agevole riconoscerli i medesimi meccanismi di scrittura, ben

rappresentati ad esempio nel frammento schematizzato qui sotto, anticipatore della serie di interventi sui quali poggierà la scena conclusiva:

Siegfried (II, 2)

Vogelstimme

Hei! Siegfried gehört nun der Nibelungen Hort! O,
 fänd' in der Höhle den Hort er jetzt! Wollt' er den Tarnhelm ge-
 winnen, der taugt ihm zu wonni-ger That: doch wollt' er den
 Ring sich ent-ro-then, der macht' ihn zum Wal-ter der Welt!

I = IV mi +

Peculiare è ancora una volta un'armonia lineare e dal ritmo lento, ridotta quasi allo scheletro delle sue funzioni-base, dove la sequenza di cadenze perfette – conclusa dalla modulazione alla quinta superiore, sospesa però sulla settima di dominante – suggella un'organizzazione fraseologia riassumibile nei seguenti termini: a(1)+a'(1)+b(2)+b'(2). Di nuovo, quindi, Wagner affida l'espressione di un'entità naturale al raggruppamento ternario, sebbene questo risulti in tale circostanza contraddetto – almeno in parte – dal gioco dei richiami tra gli incisi, essendo il secondo e il quarto derivati con ogni evidenza da quello immediatamente precedente. Pure l'alternanza di metro introduce nella melodia una componente di elasticità, fattore poi destinato ad accentuarsi verso la fine dell'atto, quando il canto dell'Uccellino, già inquadrato nella sua essenza naturale

grazie alla conformazione “regolare” della prima comparsa, può finalmente concedersi alcune leggere anomalie d’articolazione.

Nell’esempio sottostante, forse il più significativo per quanto riguarda la flessibilità fraseologica, diverse sono le occasioni di ambiguità offerteci dall’organizzazione sintattica, a partire dalla delicata lettura dell’inciso «Lustig im Leid» – ripetuto all’altezza del verso «Wonnig aus Weh’»: questo sarebbe infatti riconducibile a un’estensione di due battute soltanto sulla labile traccia del percorso armonico, il quale, sempre assai sobrio e un po’ meno assertivo, evita di far cadere le cadenze perfette in posizioni di cesura. Duplice appare a tal punto la possibile interpretazione del segmento, nonostante rimanga incontestata la cornice di una chiara struttura tripartita, poiché da un lato il periodo sembrerebbe comporsi di 12 battute raggruppate in tre frasi bipartite, di cui l’ultima difetterebbe di un inciso – $a(2+2)+a(2+2)+b(2+2)$ –, dall’altro però la ripresa invariata del primo frammento suggerirebbe l’immagine di una frase di tre incisi, successivamente amplificata a una configurazione “irregolare” tramite la semplice ripetizione dei primi due – $2[a(2)+b(2)]+c(2)$.

Siegfried (II, 3)
Vogelstimme

Lu-stig im Leid Sing' ich von Lie-be.

Won-nig aus Weh' web' ich mein Lied nur

Seh-nen-de ken-nen den Sinn

Ben differente è invece il significato di cui Wagner investe la quadratura di stampo quasi manieristico, contraddistinta rispetto alle “melodie di natura” da andamenti cadenzali più complessi e veloci, costruiti su armonie di base diatonica ma vivacizzate da un ampio utilizzo di appoggiature cromatiche, dove caratteristica è non a caso la concatenazione che dalla dominante risolve sul sesto grado – la cadenza d’inganno, per l’appunto. Nel contesto dei Musikdramen tale trattamento compositivo assume la funzione di maschera, ovvero ricorre ogniqualvolta l’atteggiamento del personaggio manchi di spontaneità in quanto manifestazione di effettiva ipocrisia, oppure a causa di un’aderenza supina ai dettami morali delle classi sociali dominanti. A quest’ultima accezione Arne Stollberg fa riferimento – all’interno dell’articolo già citato – nell’esaminare un passaggio tratto dalla scena iniziale del secondo atto di *Walküre*, quando l’acanita disputa tra Wotan e Fricka si conclude a favore della dea e dei principi etici da lei incarnati, specchio del codice intransigente dell’alta società:

Nella misura in cui la quadratura – in passato la norma della sintassi musicale – perde di significato nell’organizzazione della frase melodica, essa acquista d’altra parte rilevanza semantica. Di conseguenza non sorprende che Fricka, personificazione, per Wagner, di precetti cristallizzati e convenzioni ostili all’amore in quanto protettrice del matrimonio, suggelli il proprio trionfo su Wotan mediante una linea di canto addirittura provocatoriamente regolare, articolata in maniera simmetrica nel corso di 4 + 4 + 4 battute: [esempio musicale] L’«onore sacro» («heilige Ehre») preteso da Fricka quale privilegio divino – principio agli antipodi rispetto all’amore tra Siegmund e Sieglinde, completamente umano e sconsiderato di fronte ai costumi e alla morale – si riflette in una costruzione melodica la cui armonia è associabile alla simmetria stereotipata delle danze di corte. La moglie di Wotan è un’aristocratica dalla testa ai piedi, e quindi la sua musica si attiene alle disciplinate sequenze dei passi del *ballet de cour*.⁵

Affiora all’analisi un tipo di scrittura che, pur tingendosi di colore “wagneriano” grazie al frequente impiego di ritardi e movimenti cromatici, in sostanza risponde all’insegnamento dei teorici italiani nel definire l’architettura sintattica alla luce di un’attenta convergenza tra la punteggiatura testuale, la configurazione melodica e i percorsi tracciati dalle diverse funzioni cadenzali. Suddiviso in tre frasi della canonica estensione di quattro battute, a loro turno interessate da una ripartizione di logica binaria – ossia $\{(2+2)+[(1+1)+2]+4\}$ –, l’episodio in questione denota sotto l’aspetto fraseologico una concezione assai simile a quella tratteggiata da Galeazzi, secondo il quale «ogni periodo finisce con una Cadenza del Basso fondamentale o Perfetta, o Imperfetta, cioè o Autentica dalla 5^a del Tono alla Fondamentale, ovvero Plagale dalla 4^a del Tono alla stessa Fondamentale [...] Le Clausole [...] finiscono con Cadenze o sospese, o tronche, e non espresse nel Basso Continuo». Mentre infatti il passaggio si chiude in modo categorico risolvendo sulla triade di tonica – in stato fondamentale – dopo la classica concatenazione secondo grado-primi in quarta e sesta-settima di

⁵ ARNE STOLLBERG, *La «semiotica sonora» dei gesti...*, cit., pp. 42-43.

dominante (vale a dire con una «cadenza finale», per citare Galeazzi, la quale «distingue i periodi, e fa l'effetto del punto fermo»), separano le frasi disegni armonici di valenza meno “conclusiva” abbinati nella linea vocale a una breve sosta del discorso (minima seguita da pausa di un quarto).

Determina la prima cesura una cadenza cui l'ingresso della dominante in terza e sesta evoca le sembianze del tipo «minore», poiché «forma nel Basso fondamentale una vera Cadenza, ma però non espressa nel Basso continuo – fa uso cioè di rivolti –, nel canto tuttavia essa «chiude il senso» con una funzione analoga a quella «del punto e virgola, o de' due punti», attestando quindi un ruolo riconducibile piuttosto alla specie «maggiore». Certo Galeazzi menziona a riguardo una condotta «per lo più Plagale, mentre il Basso fondamentale passa dall'Armonia della Quarta a quella della Fondamentale», però gli esempi musicali da lui forniti testimoniano come essenziale sia qui innanzitutto l'impressione di un arresto saldo ma non definitivo, quale si ottiene tra l'altro per mezzo della cadenza sospesa. Nel secondo caso assistiamo invece a un'interessante reinterpretazione in chiave modulante della cadenza d'inganno, alterata al fine di suggerire, nell'ambito del generale movimento cromatico, un'ulteriore concatenazione dominante-sesto grado, riferita in fase transitoria – lungo il tragitto verso Mi bemolle minore – alla sfera tonale di Re bemolle maggiore. A cavallo degli incisi l'armonia tende di norma a proseguire: esclusivamente al centro della frase iniziale gli accordi di sottodominante e tonica si susseguono in posizione di primo rivolto, mentre «la melodia fa bensì riposo, ma non termina il senso», cosicché si precisa una «cadenza minore» la quale «fa l'effetto di una virgola, e serve a distinguere le clausole».⁶

⁶ Si rimanda per l'intero passo a FRANCESCO GALEAZZI, *Elementi teorico-pratici di musica...*, cit. Per quanto riguarda l'ultimo tipo restante, la «cadenza occulta», l'unica a non avere un equivalente nella punteggiatura («non ha luogo nel discorso»), ne offre testimonianza all'inizio del nostro terzo esempio musicale la scelta di risolvere la nona di dominante sull'accordo di tonica in quarta e sesta, dove «il basso fondamentale fa una Cadenza vera e reale, ma che non è nella Melodia né espressa né indicata».

Die Walküre (II, 1)

Fricka minore

Dei-ner ew'-gen Gat-tin hei-li-ge Eh-re be-

schir-me heut ihr Schild! Von Men-schen ver-lacht, ver-

lu-stig der Macht, gin-gen wir Göt-ter zu Grund: wür-de

heut nicht hehr und herr-lich mein Recht ge-rächt von der mu-li-gen Maid

finale

Una quadratura sintattica dal rigore ancora più accentuato incornicia nel primo atto di *Tristan und Isolde* il compassato dialogo tra Brangäne e l'eroe eponimo, di cui proponiamo un frammento al termine del presente paragrafo, manifestazione – alla pari di tutti gli altri momenti del dramma che ne condideranno un simile trattamento musicale – di forme di contatto interpersonale dominate dal rigido cerimoniale di corte. Il gelido scambio di battute si dipana nell'episodio da noi esaminato in una sequenza di tre periodi bipartiti, all'interno dei quali le singole frasi – sempre di quattro misure – si articolano a loro volta in incisi imperniati attorno una cesura centrale, disegnando lo schema $\{a[(1+1)+2]+b[(1+1)+2]\}+[c(2+2)+c'(2+2)]+[d(2+2)+d'(2+2)]$ – si noti a margine come la figurazione riferita al verso «die geht zu End'», ripresa (variata) in concomitanza con il successivo «sind wir am Land», suggerisca sul piano armonico un'estensione di due battute anziché di una sola. Continuando a fare riferimento alla terminologia illustrata da Galeazzi, pure in tale contesto il

confine tra i periodi viene marcato in modo risoluto da cadenze «finali» – cioè perfette – oppure d’inganno, laddove tra le semifrasi, quando l’armonia non prosegue in un’arcata unitaria che abbraccia interamente le quattro misure consecutive, assistiamo all’intervento alterno dei tipi «maggiore» e «minore» (si verifica anche il caso di una cadenza d’inganno, nel mezzo dell’ultimo periodo, spinta però in avanti dall’andamento cromatico teso tra il sesto grado e il secondo rivolto della tonica).

Tristan und Isolde (I, 2)

Brangäne

Tristan

Von mei-ner Her-rin? Ihr ge-hor-sam was zu hö-ren

mel-det hö-fisch mir die trau-te Magd?

Tri-stan, euch zu seh-en wünscht Isol-de, mei-ne Frau.

Fahrt, die geht zu End'; eh' noch die Son-ne sinkt, sind wir am

minore

finale

maggiore

I (dot)

I (rel+)

I (fat)

IV

I#

D#

VI

VI (= IV dot)

D# (dot+)

VI

D#

4 –

Altrettanto numerose si rivelano inoltre le circostanze in cui, come abbiamo già accennato in precedenza, il ricorso ai medesimi mezzi compositivi denota un'ipocrisia non dettata dalle convenzioni sociali, bensì imputabile in maniera diretta e pressoché univoca alla responsabilità morale di un dato personaggio.

In *Das Rheingold* [...] è agevole verificare con quale frequenza le allocuzioni ingannevoli di Loge assumano andamenti regolari e si concludano con un'ostentata cadenza perfetta, tanto estranea al linguaggio wagneriano da apparire come segnale inequivocabile di artefatta inautenticità, di finzione ipocrita.⁷

Per quel che concerne l'ambigua divinità del fuoco, inafferrabile come l'elemento da lei protetto, l'insidioso processo retorico-psicologico svolto nel terzo quadro al fine di condurre in trappola Alberich risulta effettivamente punteggiato di «cadenze finali», il cui attrito con la scrittura avveniristica di queste pagine doveva risuonare agli ascoltatori dell'epoca ben più stridente rispetto a quanto possano cogliere le nostre orecchie, ormai fin “troppo” emancipate per valutare l'intera

⁷ LUCA ZOPPELLI, *L'opera come racconto...*, cit., p. 48.

Das Rheingold (3)

Loge

a minore

a' minore

B

Vie-les sah ich, Selt-sa-mes fand ich doch sol-ches

Wun-der ge-wahrt' ich nie. Dem Werk oh-ne Gle-i-chen

minore

minore

B

kann ich nicht glau-ben; wä-re diess ei-ne mög-lich dei-ne

Macht währ-te dann e-wig!

mi-s# I# D#

I = D#

87

frase la cadenza «finale» nel tipo «maggiore», comunque volta a «chiudere il senso» del canto nonostante un effetto di carattere meno definitivo.

Nel medesimo contesto, neppure la parte di Wotan è esente da simili espedienti musicali. Ad esempio nel reagire alla secca domanda di Albericht riguardo alla discesa sua e di Loge nel Nibelheim («Was woll ihr hier?»), Wotan esibisce con disinvoltura un'innocua ammirazione la quale, credibilissima sul piano verbale, viene tuttavia tradita dall'incessante susseguirsi del disegno dominante-tonica, inserito ovviamente nella cornice di una quadratura sintattica quasi rigorosa: $(2+2)+(2+3)$. Peculiare è in queste battute l'accostamento di tonalità più che la modulazione vera e propria, mentre gli accordi, basati esclusivamente su armonie di quinto e primo grado, indugiano sempre sulla posizione in quarta e sesta della tonica, proponendone lo stato fondamentale solo nell'ultimissima battuta. Se quindi il segmento termina in modo categorico con l'unica cadenza perfetta, i confini tra le due frasi risultano invece delimitati da una di tipo «maggiore», definita da un contorno melodico dal carattere conclusivo, laddove tra gli incisi il discorso è indotto a procedere facendo perno sulla «cadenza minore».

Das Rheingold (3)

Wotan

minore

maggiore

Von Ni-bel-heim's nächt'-gem Land ver-nah-men wir neu-e Mähr':

mächt'-ge Wun-der wir-ke hier Al-be-rich; da-ran uns zu wei-den

trieb uns Gä-ste die Gier.

finale

Tornando invece a Mime, oltre alla già menzionata ninnananna, si conformano di norma a quadratura i numerosi momenti in cui il personaggio ostenta di fronte a Siegfried il proprio amore paterno, in realtà mendace. Lo stesso trattamento compositivo affiora con pari evidenza quand'egli, dopo l'uccisione di Fafner, prova ad adulare Alberich con l'intento di aggiudicarsi almeno l'elmo magico. Ridotta la struttura all'essenziale, sarà qui la cadenza d'inganno a precisare le cesure maggiori della suddivisione sintattica, organizzata in due semplici frasi bipartite secondo lo schema (2+2)+(2+2), mentre a cavallo degli incisi il flusso armonico procede in modo da conferire coesione interna ai singoli gruppi di quattro battute.

Siegfried (II, 3)

Mime

sei du Herr, doch mich heis-se auch Bru-der! Um mei-hes

Tarn-helm's lu-sti-gen Tand täusch' ich ihn dir, uns Bei-den

taugt's thei-len die Beu-te wir so

Rimanendo ancora in tale ambito, non priva d'interesse appare una leggera deviazione da quanto appena illustrato. Il procedimento è introdotto durante la scena iniziale del primo atto in un episodio sempre destinato a tradurre in musica le petulanti rivendicazioni di Mime, deciso a ottenere un qualche utile dagli sforzi spesi – con spirito non proprio altruistico... – a favore di Siegfried:

Siegfried (I, 1)

Mime

a inganno

a) maggiore

was ich ihm Gu - tes schuf, ver - gisst er gar zu schnell!

Willst du denn nie ge - den -

finale

ken, was ich dich lehrt' vom Dan - ke? Dem solst du wil - lig ge -

inganno

hor - chen, der je sich wohl dir er wies

L'impressione che se ne ricava a uno sguardo superficiale non potrebbe certo suggerire un'immagine più convincente di quadratura sintattica, avvicinandosi nitidi nella linea del canto sei elementi di quattro battute ciascuno. Tuttavia emerge all'analisi un sensibile sfasamento tra gli accadimenti armonici e la conformazione fraseologica della melodia, con esiti quasi analoghi a quelli descritti per il flusso musicale «infinito». Eccetto il primo periodo, regolarmente scandito al termine delle sue due componenti dalla cadenza d'inganno e da una di specie «maggiore», le quattro frasi successive rilanciano l'una sull'altra collocando le concatenazioni di funzioni fondamentali – di contenuto “forte”, per di più, con un'incidenza insolitamente alta di cadenze «finali» – a cavallo delle cesure ovvero in posizioni “errate”, ossia in anticipo o in ritardo rispetto ai confini sintattici, lasciando poi aperta la sequenza con una cadenza complessa (o mista) troncata dopo la dominante: [a(4)+a'(4)]+(4+4+4+4...). Ciononostante Wagner si premura anche qui di preservare il carattere quadrato della fraseologia, indizio inequivocabile della malafede di Mime, tramite il ricorso ad

alcuni astuti accorgimenti compositivi, poiché se da un lato la ripetizione del salto discendente d'ottava in chiusura di tre frasi – a guisa di rima baciata – genera una tiritera pesantemente scandita, dall'altro il cambio di modo da Re minore a maggiore suggerisce un labile raggruppamento delle componenti sintattiche in due periodi di otto battute ciascuno: [a(4)+a'(4)]+(4+4)+(4+4).

In generale quindi risponde indubbiamente al vero l'affermazione secondo cui l'ossequio ad una quadratura dai tratti manieristici funge nei Musikdramen da denuncia di un atteggiamento ipocrita. Prova ne siano le circostanze opposte, quasi in una sorta di dimostrazione per assurdo: quando Siegfried acquisisce dal sangue di Fafner il dono di leggere nell'animo degli uomini, le parole di Mime – frutto sempre di doppiezza ma da noi sentite, assieme all'eroe, alla luce del loro reale significato – vengono intonate su un tessuto melodico ormai sconnesso, dove i percorsi armonici rivestono un rilievo alquanto ridimensionato nei confronti dell'organizzazione sintattica. Fondata su componenti d'estensione binaria, ordinati però in base a un assetto decisamente asimmetrico – [a(2)+a'(2)+a''(2)]+4+[b(2)+b'(2)]+a'''(2)+(4+4) –, la linea vocale non presenta affatto una condotta di facile interpretazione, in quanto funzioni fondamentali tendono sovente a comparire in rivolta o in situazioni di passaggio, cosicché l'armonia perde necessariamente di assertività (si osservi a margine la continua oscillazione tra Do maggiore e La minore all'altezza dei seguenti versi: «aus Liebe erzog ich / dich Lästigen nicht: / dem Horte in Fafners Hut, / dem Golde galt meine Müh'»). Ambigua ne risulta la definizione dei raggruppamenti fraseologici, costretta a poggiare sulla fattura dei disegni melodici, mentre si dovranno tutte le cesure nette tra i periodi alla brusca interruzione di un percorso cadenzale, cui segue il passaggio a una tonalità diversa attuato per accostamento, mai per mezzo di una modulazione vera e propria.

Siegfried (II, 3)

Mime

a minore *a'* *minore*

Hör' doch, mein Söhn - chen! Dich und dei-ne Art

a'' *maggiore*

hasst' ich im-mer von Her-zen; aus Lie-be er-zog ich dich Lä-sti-gen

maggiore *maggiore* *a'''* *maggiore*

nicht: dem Hor-te in Faf-ner's Hut, dem Gol-de galt mei-ne

Müh'. Gibst du mir das gut-wil-lig nun nicht, Sieg-fried, mein

Sohn, das siehst du wohl selbst, dein Le-ben musst du mir las-sen

E ancora nel *Parsifal* l'insidia celata dalle Fanciulle-fiore subisce a livello compositivo uno smascheramento inequivocabile grazie all'impiego di simili tecniche, che ne smentiscono l'apparenza quali entità naturali sulla scorta di una scrittura dall'esito volutamente artificioso: costellata dal ricorso a progressioni armoniche e cadenze d'inganno, la quadratura sintattica è nelle loro parti pesante, marcata dalla frequente ripresa delle medesime figurazioni, dove antecedente e conseguente risultano legati dai classici rapporti di corrispondenza e simmetria. Un discorso a parte

meriterebbe invece il coro «Komm! Komm! Holder Knabe!», quasi uno specchio del canto intonato dalle Figlie del Reno all'inizio del terzo atto di *Götterdämmerung*, poiché in entrambi i casi palese è il rimando a una funzione di musica di scena, esulando perciò dalle riflessioni illustrate sinora. Accomunano i due momenti scelte musicali analoghe, come i percorsi armonici lenti e di chiaro stampo diatonico, spesso condotti su pedali, con una spiccata preferenza per gli accordi in stato fondamentale dei gradi tonali portanti. L'impostazione quadrata della sintassi acquista una certa flessibilità tramite l'amplificazione delle frasi su armonie tenute o fioriture del canto, cui le Figlie del Reno sommano quell'alternanza di metro già peculiare pure dell'Uccellino del bosco; tuttavia le Fanciulle-fiore tradiscono di nuovo la loro essenza ingannevole ricadendo, causa il penetrante andamento da barcarola, in una simmetria meccanica, accentuata dagli interventi a mo' di ritornello del coro.⁸

⁸ Cfr. RICHARD WAGNER, *Parsifal*. A cura di Egon Voss e Martin Geck, Magonza, Schott, 1972, vol. II, bb. 567-738 e RICHARD WAGNER, *Götterdämmerung*. A cura di Hartmut Fladt, Magonza, Schott, 1981, vol. III, bb. 67-147.

Excursus

La «generazione organica» della melodia.

Versificazione e condotta melodica

Mich dünkt', sollt' passen Ton und Wort.
(Richard Wagner, *Die Meistersinger von Nürnberg*)

1 –

Nella musica vocale non si possono certo comprendere i meccanismi di generazione melodica senza analizzarne i rapporti strutturali con il testo da cui essa nasce. In tale concetto, caposaldo della poetica operistica a partire dalle origini del genere, Wagner avrebbe dovuto riconoscere l'affinità d'impostazione tra il suo approccio alla scrittura operistica e quello attuato nei lavori italiani, se non gli fosse invece così premuto d'imporre la propria arte nello spietato mondo della lirica da esasperarne spesso l'originalità rispetto a predecessori e contemporanei.

Non a caso presso il compositore la trattazione dell'argomento, connotata da un approccio tanto minuzioso quanto polemico, si concentra sostanzialmente negli anni compresi tra il 1849 e il 1860, periodo definibile «riformistico» in base alla periodizzazione già introdotta. È solo in questo contesto che Wagner indagherà i nessi «naturali» esistenti tra la dimensione verbale e la rispettiva resa sonora, imputando al repertorio tradizionale la loro insanabile rottura in favore di un'invenzione affettata del canto. Lungo la fase giovanile, al contrario, non era emersa alcuna riflessione esplicita a riguardo; lo stesso dicasi durante l'ultimo ventennio, quando Wagner tornerà un paio di volte sulla questione spostando di fatto il biasimo dall'opera italiana ai propri connazionali. Questi si sarebbero infatti resi colpevoli di un impiego pedissequo di procedure melodiche importate dalla Penisola, le quali, nate in intima connessione con un'altra lingua, avevano sviluppato caratteristiche difficilmente compatibile con il tedesco.

Esaminiamo quindi le speculazioni risalenti al suddetto stadio “rivoluzionario”, le più esaustive sebbene al medesimo tempo connotate da un elevato grado di faziosità. Stando al compositore il problema della relazione artificiosa con il testo affliggerebbe la moderna produzione “colta” sin dai suoi primordi, quando nel salmodiare cristiano l'iterazione stereotipata delle parole, protratta «bis zur vollsten Gedankenlosigkeit», avrebbe indotto la voce umana a evolversi – o meglio, «evaporare» – in mero utensile tramite cui il suono poteva rappresentare se stesso,

scindendosi così dalla poesia. Il passo successivo fu compiuto non appena la musica, fino allora determinata solo a livello armonico, accrebbe le proprie potenzialità espressive grazie all'apporto dell'accompagnamento strumentale, unico depositario della componente ritmica sviluppata nella danza, con l'effetto però di «auffallenden Inkongruenzen» tra il nuovo tipo di melodia, scandita secondo leggi autonome, e le peculiarità metriche dei versi.¹ In un simile contesto solo i canti popolari mantennero intatta l'intrinseca compenetrazione tra l'elemento verbale e la relativa intonazione, a tale repertorio pertanto durante il Rinascimento italiano si riferirono gli artisti di corte per dare vita alla cantata drammatica, embrione da cui presto prese forma l'opera.

Rispetto al modello, tuttavia, venne qui tradito l'essenziale principio dell'«organische Zeugung» dei pezzi vocali, in quanto a poesie scritte su commissione – e dunque non più frutto del genuino sentimento popolare – si volevano imporre melodie compiute a priori, le quali oltre a non scaturire per naturale germinazione dal testo lo costringevano entro una struttura astratta, concepita in funzione di esigenze puramente musicali. Il rapporto corretto tra i due aspetti – esemplificato nella produzione folkloristica – risultò di conseguenza sovvertito, poiché il letterato vide il proprio compito ridotto all'allestimento di un'intelaiatura fonetica su cui il compositore, invece di creare la partitura a partire dalle parole, potesse con assoluta autonomia elaborare un linguaggio fine a se stesso. Dell'originario connubio tra testo e suono, manifestazione di un felice stato di natura, nulla rimase quindi nel melodramma se non lo straniamento di motivi popolari alla base dell'aria, dove ogni componente era a tal punto subordinata all'esibizione del virtuosismo del cantante che l'intera trama terminò col disgregarsi in evoluzioni spettacolari e fatue, come abbiamo già illustrato all'interno del secondo capitolo.²

Relegato il libretto a una mera presenza «wie die erklärende Unterschrift zu einem Gemälde», la musica nell'opera da semplice «Mittel des Ausdrucks» ne assurse a scopo, conquistando la completa egemonia a discapito delle altre due «verwandten Kunstarten», ovvero la danza e la poesia. Momento fondamentale del teatro lirico si dimostrò pertanto l'aria con i numeri chiusi in generale, sezioni in cui era la melodia a incarnare la sola sostanza «ohne nur irgend noch sich anmerken zu lassen, daß ihr ein Wortvers oder gar Wortsinn unterzuliegen habe». Del tutto incurante nei confronti del testo, combinando l'armonia cristiana con l'impulso ritmico desunto dal ballo la linea del canto percorse «einen besonderen Entwicklungsweg» a conclusione del quale vennero estesi alla voce umana i meccanismi specifici della scrittura strumentale, basati sulla giustapposizione di singoli frammenti a sé stanti.³ Alla pari dei numeri chiusi, infine, nemmeno il

¹ *Das Kunstwerk der Zukunft* (SSD, III, 90); *Oper und Drama* (SSD, IV, 108); *Zukunftsmusik* (SSD, VII, 107).

² *Oper und Drama* (SSD, III, 232-235, 241-242, 313); *Zukunftsmusik* (SSD, VII, 90); *Über das Opern-Dichten und Komponieren im Besonderen* (SSD, X, 153).

³ *Zukunftsmusik* (SSD, VII, 121); *Oper und Drama* (SSD, III, 119-120, 231, 250, 286; IV, 112-113, 168).

recitativo nell'ottica di Wagner costituiva il luogo in cui la messa in musica del libretto poteva originarsi a partire dalle parole, poiché in esso il linguaggio sia sonoro che verbale, derivato a sua volta dalla declamazione liturgica di tradizione cristiana, obbediva a una retorica altrettanto codificata sulla scorta di leggi stabilite dall'intelletto:

Der in diesen Rezitationen nach ritualischer Vorschrift bald stehend gewordene, banale, nur noch scheinbar, nicht aber wirklich mehr sprechende, mehr gleichgültig melodische, als ausdrucksvoll redende Tonfall ging zunächst, mit wiederum nur musikalischer Willkür gemodelt und variirt, in die Oper über, so daß mit Arie, Tanzweise und Rezitativ der ganze Apparat des musikalischen Drama's - und zwar bis auf die neueste Oper dem Wesen nach unverändert - festgestellt war.⁴

2 –

Presso i teorici italiani la questione si presentava in realtà nei termini esattamente opposti, in quanto secondo loro erano viceversa le tecniche messe a punto per l'intonazione di un testo poetico a dettare le norme in ogni repertorio, come dimostrano ad esempio le riflessioni formulate a riguardo da Bonifazio Asioli e Carlo Ritorni. «Chi sa comporre un pezzo vocale, saprà comporre ancora uno istromentale», afferma infatti il primo, così per l'altro «nella stessa musica strumentale il compositore, a dar forma alle melodie, si serve sempre di quelle maniere che imparò dall'uso di comporre pel canto e pel metro poetico».⁵

Discusse nel corso del Settecento le affinità di comportamento tra l'articolazione melodica e le lingue parlate, a cavallo del secolo successivo gli studiosi italiani affrontarono il problema dei nessi instaurati dalla poesia con la relativa intonazione, considerando innanzitutto la maniera in cui i procedimenti ritmici dei due fattori giungevano a interagire. Tali ragionamenti vennero ulteriormente approfonditi durante i decenni iniziali dell'Ottocento, finché nei trattati si affermò quasi all'unanimità la concezione in base alla quale la musica assumeva la valenza di un idioma, poiché avrebbe in comune con le modalità di comunicazione verbale l'organizzazione delle componenti entro una puntuale struttura sintattica.⁶ Sviluppata sulla falsariga dell'oratoria un sistema di stilemi peculiare per la dimensione acustica, all'arte dei suoni – e in particolare alla sua emanazione melodica – ci si riferiva sempre più spesso come a linguaggio o «un vero discorso», il quale – scrive Galeazzi – alla pari di questo «ha li suoi periodi, le sue clausole, la sua prosodia, ed

⁴ *Oper und Drama* (SSD, III, 236; cfr. anche 321 e IV, 212).

⁵ BONIFAZIO ASIOLI, *Il maestro di composizione...*, cit., Libro terzo, p. 42 e CARLO RITORNI, *Ammaestramenti alla composizione d'ogni poema e d'ogni opera appartenente alla musica*. Milano, Luigi di Giacomo Pirola, 1841, Libro secondo, pp. 111-112. La medesima concezione è stata individuata da Strohm alla base dei concerti per pianoforte e orchestra di Mozart, dove «die rhythmisch-metrischen Modelle des italienischen Verses und seiner traditionellen Vertonungsweisen» risultano determinanti per la scrittura delle linee melodiche principali; cfr. RHEINHARD STROHM, *Merkmale italienischer Versvertonung in Mozarts Klavierkonzerten*. «Analecta musicologica», 18 (1978), pp. 219-36.

⁶ Cfr. VIRGILIO BERNARDONI, *La teoria della melodia vocale...*, cit., pp. 31, 38.

evvi ancora nella tessitura una specie di arte Rettorica». Le partiture dovevano pertanto seguire un decorso costruito «a guisa di una ben tenuta orazione», dove l'essenziale ruolo architettonico-espressivo svolto nei testi dalla punteggiatura trovava a livello compositivo un adeguato corrispettivo nelle cadenze, come si è visto lungo i capitoli precedenti.⁷

A causa però della sua natura indefinita la musica, pur veicolando dei contenuti, non era ritenuta in grado di illustrare con precisione alcun concetto, quindi i teorici italiani nelle loro riflessioni, invece di riscontrarne le potenzialità ai fini di un'efficace resa dell'irrazionale, la relegarono in una posizione di dipendenza nei confronti dell'aspetto verbale, di cui avrebbe semplicemente amplificato la sostanza emotiva, cosicché nel repertorio vocale l'analisi dello spartito non andava mai disgiunto dallo studio dei rapporti tra parole e suono. Principio fondamentale in tale connubio era l'identità – universalmente riconosciuta – tra metro poetico e ritmo, il quale condusse i vari autori a sostenere che la frase musicale non solo si determinerebbe esclusivamente nella subordinazione al verso, bensì di fatto coinciderebbe con esso.⁸

Andando ad esempio a leggere il trattato di Carlo Gervasoni, vi vediamo l'attenzione focalizzata su questioni prettamente metriche nell'intento d'insegnare il corretto atteggiamento compositivo nei riguardi del melodramma, in quanto unicamente una profonda comprensione delle caratteristiche testuali del libretto rappresenta il presupposto affinché queste si traducano nella linea del canto, di cui stabiliscono la configurazione. Vitale inoltre per una buona scrittura operistica risulta la fedele riproduzione a livello melodico della cadenza di declamazione, ossia l'«accento oratorio» (indicato da Gervasoni come «Musica naturale della parola»), di conseguenza è imprescindibile – soprattutto nel genere lirico – «la più perfetta conoscenza della poesia, per esprimere convenientemente la stessa, ond'abbia la Musica il suo pieno effetto».⁹

Tra i primi a indagare con un approccio sistematico l'argomento incontriamo il saggio pubblicato da Giuseppe Baini nel 1820, dedicato in maniera specifica alla convergenza di testo e suono sul piano dei meccanismi di scansione, dove veniva osservato – poi idea-cardine nelle trattazioni dell'intero secolo – come in entrambi i linguaggi la prosodia s'impostasse sul ricorrere degli accenti in base a schemi più o meno regolari:

⁷ «La prima [cadenza occulta] non ha luogo nel discorso, la seconda [minore] fa l'effetto della virgola, e serve a distinguere le Clausole, la Terza [maggiore] fa l'effetto del punto e virgola, o de' due punti, distinguendo i sensi, l'ultima [finale] distingue i periodi, e fa l'effetto del punto fermo». (FRANCESCO GALEAZZI, *Elementi teorico-pratici di musica...*, cit., p. 261).

⁸ Cfr. VIRGILIO BERNARDONI, *La teoria della melodia vocale...*, cit., pp. 33, 38-40, 54-55; RENATO DI BENEDETTO, *Lineamenti di una teoria della melodia...*, cit., pp. 422-423.

⁹ CARLO GERVASONI, *La scuola della musica...*, cit., p. 505.

Baini affermava un principio destinato a rimanere centrale nella teorizzazione ottocentesca del rapporto tra frase melodica e versificazione poetica: i termini di confronto tra i due sistemi sarebbero stati infatti il ritorno periodico e isocrono degli accenti nella battuta musicale – quello che nella coscienza teorica dell'epoca era sentito come fenomeno eminentemente ritmico, mentre in realtà è più pertinente al sistema metrico, al quale fa riferimento il ritmo musicale – e il ritorno periodico degli accenti nel verso poetico.¹⁰

Un quindicennio dopo Bonifazio Asioli approfondirà la teoria esaminando nel concreto le modalità tramite cui una simile corrispondenza si attua, una volta riconosciuta al verso la consueta funzione di definire fraseologia e sintassi musicale. Se infatti da un lato l'inflessione del parlato viene ad imprimersi sulla condotta melodica, dall'altro le cadenze – alla pari di quanto illustrato da Galeazzi – ricreano l'azione della punteggiatura nel governare l'organizzazione interna dei periodi e nel conferire significato alle loro componenti. Con il metro poetico coincide nella realizzazione sonora il ritmo – o «frase», essendo le due denominazioni per Asioli assolutamente intercambiabili –, i cui disegni accentuali, costituiti dall'avvicendamento di movimenti armonici «forti» e «deboli», aderiscono in ogni momento all'incedere del verso riproducendolo nell'articolazione del canto.¹¹

Nello stabilire le peculiarità della messa in musica la supremazia è dunque esercitata dalla compenetrazione di ritmo e metro poetico, la quale si manifesta in veste di accenti che da tonici si commutano in armonico-melodici (come abbiamo già visto nel corso dei capitoli precedenti, la natura degli accordi e dei loro reciproci rapporti nel succedersi determina per il teorico la configurazione della melodia). Sulla scorta di tali affinità appare quindi legittima l'affermazione secondo cui «il metro e la frase musicale sono due cose identiche in quanto al numero delle sillabe, e ai tempi musicali, e in quanto agli accenti o sillabe lunghe, e ai tempi ritmici». Ne consegue che la disamina della linea vocale può compiersi solo grazie a una solida dimestichezza con la versificazione, il cui studio pertanto incarna il cuore delle riflessioni di Asioli.¹²

3 –

In qual misura le speculazioni appena esposte collimassero con la coeva prassi compositiva si desume dall'ampio saggio – dato alle stampe in tre parti negli anni 1973-1975 – dedicato da Friedrich Lippmann alla rappresentazione ritmica dei metri italiani nel repertorio lirico ottocentesco, con rimandi a partiture risalenti alla seconda metà del secolo precedente.¹³ Qui il

¹⁰ VIRGILIO BERNARDONI, *La teoria della melodia vocale...*, cit., pp. 38-39.

¹¹ Cfr. anche RHEINHARD STROHM, *Merkmale italienischer Versvertonung...*, cit., pp. 232-233: «Charakteristikum des italienischen Verses ist der festgelegte Primärakzent am Ende, der mit der (Haupt-)Reimsilbe zusammenfällt. Dieser wichtigste Wortakzent im Vers trifft stets auf den Taktschwerpunkt, bzw. die Entstehung des Taktprinzips in der Musik wurde durch den Zwang dieses besonderen Wortakzentes gefördert».

¹² Cfr. VIRGILIO BERNARDONI, *La teoria della melodia vocale...*, cit., pp. 35-36, 40-42, 52; RENATO DI BENEDETTO, *Lineamenti di una teoria della melodia...*, cit., pp. 429-432.

¹³ FRIEDRICH LIPPMANN, *Der italienische Vers und der Musikalische Rhythms...*, cit.

musicologo, focalizzata l'analisi sull'incipit dei numeri chiusi, affronta con procedere sistematico i singoli tipi di verso da lui riscontrati nei libretti dell'epoca, classificando con rigore i modelli di scansione che ne risultano abbinati a livello di melodia vocale (in relazione al numero pari o dispari delle sillabe, lo ricordiamo a margine, ogni metro è connotato da uno spettro più o meno ampio di possibilità ritmiche: se ritroviamo nell'ottonario un esempio ideale di regolarità e simmetria, il massimo grado di versatilità è testimoniato invece da settenario ed endecasillabo).

La ricerca dimostra in modo inconfutabile come all'interno di tale tradizione i compositori fossero assolutamente consapevoli da un lato dell'essenza dei legami esistenti tra linguaggio verbale e sonoro, dall'altro della necessità di rispettarne i ruoli reciproci ai fini di una scrittura efficace. Presupposto fondamentale era una solida padronanza delle norme alla base della prosodia, sebbene questa godesse al momento della messa in musica di un trattamento connotato da una certa libertà, fenomeno evidente soprattutto nel caso di sineresi o sinalefe, in genere non osservate. In parallelo con il precisarsi della metrica volgare, dove alla logica quantitativa del latino classico era subentrata l'alternanza di sillabe toniche e atone – già emersa all'altezza della sequenza basso-medievale *Dies irae, dies illa* –, aveva infatti preso forma nel canto una serie ampia ma conclusa di schemi ritmici i quali aderivano perfettamente alle distinte varianti accentuali dei versi: ciò comprova l'effettiva attuazione sul piano pratico della diretta equivalenza tra testo e musica teorizzata dagli studiosi di cui sopra, essendo propria delle suddette strutture una natura allo stesso tempo metrica e melodica (come vedremo più avanti, un simile comportamento non si distanzia troppo dalla «Versmelodie» wagneriana).

Se nel Settecento la diffusa presenza di colorature, sincopi e inserti strumentali vivacizzava l'aspetto di tali «tipi ritmico-musicali» – così li definisce Lippmann – indebolendone in parte l'identità, l'aderenza dell'intonazione al verso acquisì nel secolo successivo una coerenza visibilmente maggiore, per cui in opere anche di autori differenti temi riferiti alla medesima variante metrica creavano spesso l'impressione di imitarsi a vicenda, o perlomeno di risalire a un'unica famiglia: «die Zugehörigkeit zu diesen Typen und nicht >Reminiszenzen<-Sucht der Komponisten verursacht in den meisten Fällen die – gerade für das Ottocento oft beobachtete – Familienähnlichkeit vieler Themen der italienischen Oper».¹⁴ A differenza di quanto si potrebbe ritenere, simili circostanze in realtà non comportano per le partiture un elevato rischio di monotonia, poiché, come osserva Lippmann, «für einen bestimmten Versrhythmus gibt es verschiedene gleichwertige musikalisch-rhythmische Realisierungsmöglichkeiten [...] Die Komponisten, denen

¹⁴ Ivi, parte III, p. 298.

an genauer Wiedergabe der Versakzente in der Vertonung gelegen ist, bewegen sich im Kreise bestimmter, aber sehr vielfältiger Möglichkeiten».¹⁵

Rispetto alle generazioni precedenti s'imposero nel corso dell'Ottocento alcuni modelli che, per nulla inediti, al meglio riuscivano a esaudire le istanze estetiche dell'epoca grazie ai loro disegni puntati, prolungamenti di note, sincopi, terzine oppure ritmi ternari, stilemi connessi «mit den typischen Emotionen der italienischen romantischen Kunst», ossia «mit der Inbrunst und Nachdrücklichkeit des Affektausdrucks, mit der Vehemenz des Gebarens der dramatis personae».¹⁶ Nei libretti di conseguenza assunsero sempre più rilievo determinati metri, quelli cioè che costituivano i corrispettivi verbali dei procedimenti melodici appena descritti, in particolare negli anni compresi tra il 1820 e il 1860 fu l'ottonario con la regolarità dei suoi quattro accenti a guadagnare la posizione di massima importanza in seguito al complessivo radicalizzarsi della tendenza alla simmetria musicale. Questa, rappresentata in specie nella quadratura fraseologica, esercitava un influsso decisivo a ogni livello dell'articolazione formale, dalla configurazione interna dei singoli incisi alla loro organizzazione nell'ambito delle strofe, cosicché nei numeri chiusi di qualsiasi organico – talora pure tra scena e aria, o addirittura lungo l'intero melodramma – la linea del canto privilegiava di norma un unico disegno ritmico, o al limite pochi imparentati a vicenda:

Wohl keine Arie ist vom Incipit bis zur Coda in jedem Takt den rhythmischen Typen untertan, keine aber auch ihnen ganz fern. Rhythmuswechsel bedeutet in ihr vornehmlich das Alternieren von verschiedenen musikalisch-rhythmischen Typen, die mit der betreffenden Versart korrespondieren. Das gilt für alle Epochen der italienischen Oper. Beim Studium der italienischen Oper zwischen ca 1820 und ca 1860 stellt man nun aber fest, daß ihre Komponisten von der Freiheit wechselnder Gestaltung der Verse und von atypischen Elementen keinen so starken Gebrauch machen wie ihre Kollegen der vorangehenden Epochen.¹⁷

Tuttavia l'affermarsi durante il periodo centrale del XIX sec. della predilezione per l'isoritmia, rafforzata dalla generale assenza di contrasto tra orchestra e ruoli vocali per quanto concerne gli schemi di scansione, «bringt oft Verstöße gegen den Rhythmus des einzelnen Verses, gegen die richtige Wortbetonung mit sich», poiché il compositore nello stabilire l'incedere della melodia si fondava di consuetudine sull'incipit poetico, rinunciando poi a riprendere nella partitura le eventuali varianti metriche introdotte dal librettista negli ulteriori svolgimenti del testo. Il significato centrale rivestito nell'estetica di allora dalla simmetria condusse al predominio del numero quattro – in termini di battute – nell'ampiezza conferita all'intonazione di singoli versi, malgrado non tutti i tipi in realtà si prestassero a un simile trattamento per il fatto di essere imparisillabi o di avere un'estensione troppo corta.

¹⁵ Ivi, p. 303.

¹⁶ Ivi, p. 302.

¹⁷ Ivi, pp. 306-307. Cfr. anche ivi, pp. 311-319 e parte I, p. 325.

L'inevitabile "irregolarità" di certe formule accentuali veniva quindi compensata al momento della messa in musica tramite l'uso di espedienti quali la ripetizione o l'anticipazione di parole, la dilatazione di fonemi su note tenute o su fioriture melodiche, e ancora grazie a un abile montaggio del testo all'interno delle frasi vocali giocando sull'aggiunta di enjambement ovvero – come abbiamo accennato sopra – sul mancato rispetto di sineresi e sinalefe.¹⁸ Di tali meccanismi, d'altronde, i teorici dell'Ottocento non solo erano perfettamente consci, bensì li ritenevano spesso uno strumento imprescindibile tanto ai fini dell'organizzazione formale, quanto per garantire una resa efficace dei sentimenti: così ad esempio non si sarebbe in grado di «ordinare una buona composizione» né di illustrarne «con buon successo» i contenuti emotivi se non attraverso la reiterazione di termini verbali, poiché ciò secondo Ascoli costituirebbe «uno de' caratteri più comuni del linguaggio delle passioni».¹⁹

Sebbene gli autori italiani vantassero una piena padronanza delle norme di versificazione, la scrittura operistica nei secoli XVIII e XIX non vi aderiva affatto in maniera pedissequa, anzi proprio a beneficio dell'intento espressivo la configurazione del canto poteva permettersi non rare licenze. Tra i lavori di cui abbiamo appurato la conoscenza da parte di Wagner testimonia di questa prassi *Il Trovatore*, campione del pensiero drammaturgico-musicale sviluppato da Verdi durante la fase centrale della sua attività – ma altrettanto si verifica presso Rossini, Donizetti e Bellini –, in base al quale – e qui citiamo un articolo di Ludwig Fischer – «Textsinn und dramatischer Sinn so sehr im Vordergrund der kompositorischen Arbeit sehen, daß eine sorglose, hier sogar extrem sorglose Textdeklamation in Kauf genommen werden kann».²⁰

In linea di massima, però, i trattatisti dell'epoca indicavano appunto nell'accurata adesione della melodia alla struttura metrica del testo la premessa affinché i significati si traducessero in note, dove i due linguaggi nel compiere l'atto comunicativo presiedevano a compiti complementari ma allo stesso tempo nitidamente distinti. Deputata alla mansione specifica di riprodurre e amplificare la componente verbale, luogo in cui venivano enunciate le «idee», alla partitura spettava infatti di «dar colore alla parola, pingere lo stato dell'animo, e le perturbazioni rivelarne e gli affetti», poiché per la sua assenza «d'articolazione» sarebbe peculiare della manifestazione acustica l'incapacità di riferire concetti:

La musica non può che spiegare, a meglio dire, avvalorare l'espressione d'un affetto, servire all'espansione dell'anima dominata da un dato sentimento; ma non è in lei né da lei il formare discorso, il trasmettere idee, sentenze, domande, risposte, né il dipingere co' loro proprj tratti le immagini.²¹

¹⁸ Ivi, pp. 266, 276, 301, 322-327

¹⁹ BONIFAZIO ASCOLI, *Il maestro di composizione...*, cit., Libro terzo, p. 40.

²⁰ LUDWIG FISCHER, *Wort und Ton in den Opern Verdis*. In: *Colloquium Verdi-Wagner. Rom 1969*, a cura di Friedrich Lippmann, Colonia, Böhlau-Verlag, p. 1972, pp. 254-270: 268 (la trattazione su *Il Trovatore* occupa le pp. 266-269).

²¹ GIUSEPPE CARPANI, *Le Haydine...*, cit., pp. 79 sg., 83.

Tale caratteristica, ben lungi dal rappresentare un difetto, conferiva all'opposto a quest'arte una portata universale rendendola in grado di «parlare al cuore di ciascuno» in modo naturale e diretto, «senza l'opera della mente di colui che ascolta», in quanto l'elemento sonoro «penetra immediatamente all'animo e fortemente lo commuove» – come asserì Rossini nel 1836 (sempre alla medesima ottica sono da ricondursi le riserve palesate dopo la metà del secolo nei confronti di Wagner, accusato in uno *Studio* redatto da Abramo Basevi nel '59 di voler «rendere la musica un linguaggio determinato»). Compito precipuo della partitura sarebbe dunque «l'imitazione sentimentale», ovvero la resa dei contenuti emotivi attraverso l'idioma più congeniale alla loro estrinsecazione, ma se pure in essa bisogna «far nascere il tutto dagli affetti dominanti espressi dalle parole» ciò non comporta la rappresentazione di ogni singolo termine a mo' dei madrigalismi. Lo scopo primario del compositore consisterà piuttosto nel tratteggiare le passioni principali dei versi, «nell'impadronirsi, e investirsi pienamente di tutto l'intero sentimento, che si deve avvalorare, e render colla Musica più energico, ed espressivo».²²

4 –

Anche secondo la concezione di Wagner l'intonazione del testo nel melodramma sarebbe finalizzata esclusivamente a descrivere «die Empfindung des Redenden und Darstellenden», poiché qualsiasi altro proposito, e in specie l'ambizione d'innalzare l'aspetto acustico a mezzo autonomo o persino a oggetto dell'atto creativo, genererebbe «ein von Musik und Dichtkunst phantastisch abstrahirtes Unding, das sich in Wahrheit nur als Karikatur verwirklichen kann» (affine appare il giudizio formulato un quarto di secolo a monte da Giuseppe Carpani, per il quale il tentativo di conferire alla partitura un valore semantico a sé stante sconvolgerebbe l'equilibrio tra le attività intellettuali, portando all'esistenza di «un linguaggio in più, ed una bell'Arte di meno»).23 Di conseguenza non spetterà mai alla condotta melodica di catalizzare l'interesse dell'ascoltatore, nonostante sia solo in essa che il pensiero del poeta riesce a svelarsi in maniera immediata al lato irrazionale della nostra percezione. Piuttosto sarà compito imprescindibile della linea del canto – in analogia a quanto asserito nei trattati italiani della prima metà dell'Ottocento – ricalcare fedelmente nella propria configurazione gli enunciati verbali da cui trae origine (il confronto tra le posizioni di Wagner e quelle sostenute dai teorici italiani, lo ribadiamo, non è qui svolto nell'idea di un contatto diretto tra

²² FRANCESCO GALEAZZI, *Elementi teorico-pratici di musica...*, cit. p. Cfr. anche VIRGILIO BERNARDONI, *La teoria della melodia vocale...*, cit., pp. 40, 49, 55-58, dove si rimanda a dichiarazioni di Gervasoni, Ascoli, Baini, Carpani, Rinuccini, Rossini, Balbi e Basevi.

²³ GIUSEPPE CARPANI, *Le Rossiniane ossia le Lettere musico-teatrali*. Padova, Tipografia della Minerva, 1824, p. 177.

le due controparti, semplicemente questi ultimi fungono da chiave per interpretare i fenomeni costitutivi del melodramma “dall’interno”, attraverso gli occhi dei suoi stessi fautori):

Die Melodie mußte daher ganz von selbst aus der Rede entstehen; für sich, als reine Melodie, durfte sie gar keine Aufmerksamkeit erregen, sondern dieß nur so weit, als sie der sinnlichste Ausdruck einer Empfindung war, die eben in der Rede deutlich bestimmt wurde.²⁴

Dal congiungersi di parole e suono in un organismo inscindibile nasce quindi la «Versmelodie», principio essenziale del «Kunstwerk der Zukunft», la quale rappresenta il perno della transizione da libretto a partitura in quanto traduce puntualmente in termini musicali le caratteristiche prosodiche del testo verbale, così da valere da «melodisches Äquivalent zum einzelnen Vers».²⁵ Poiché fino al *Parsifal* compreso rimarrà costante la predilezione di Wagner per unità metriche di quattro accenti, pure la «Versmelodie» tenderà a organizzarsi secondo una logica binaria, ossia secondo gruppi di quattro battute suddivisi ciascuno in una coppia di incisi, dando origine alla quadratura di natura esteriore – «akzidentell, nicht strukturbildend» – di cui ci siamo occupati all’interno del terzo capitolo.²⁶ Oltre alla sua funzione prettamente concreta come cellula poetico-motivica alla base del discorso, la «Versmelodie» viene investita negli scritti wagneriani di un significato di matrice filosofica: attuando un perfetto connubio tra parole e suono, mezzi contrastanti e complementari di una manifestazione rispettivamente speculativa ed emotiva, essa infatti ne concilierebbe in una sintesi le relative essenze – astratta e contingente – con l’effetto di fondere aspetto razionale e irrazionale in una forma d’espressione completa:

In der Versmelodie verbindet sich nicht nur die Wortsprache mit der Tonsprache, sondern auch das von diesen beiden Organen Ausgedrückte, nämlich das Ungegenwärtige mit dem Gegenwärtigen, der Gedanke mit der Empfindung. Das Gegenwärtige in ihr ist die unwillkürliche Empfindung, wie sie sich nothwendig in den Ausdruck der musikalischen Melodie ergießt; das Ungegenwärtige ist der abstrakte Gedanke, wie er in der Wortphrase als reflektirtes, willkürliches Moment festgehalten wird.

Die Versmelodie des Dichters verwirklicht nun, gewissermaßen vor unseren Augen, den Gedanken, d.h. die aus dem Gedenken dargestellte ungegenwärtige Empfindung, zu einer gegenwärtigen, wirklich wahrnehmbaren Empfindung.²⁷

Ma se la «Versmelodie» in sostanza non divergeva dai «tipi ritmico-musicali» attivi nel repertorio lirico tradizionale, Wagner riteneva però necessario impostare il rapporto poesia-intonazione in base a procedimenti più consoni alle prerogative del tedesco. Tra le civiltà europee presso le quali il genere del melodramma si è affermato, le culture romanze infatti avevano via via smarrito il legame

²⁴ *Oper und Drama* (SSD, III, 243-244); cfr. anche IV, 142, 152, 181-183; *Eine Mittheilung an meine Freunde* (SSD, IV, 325-326).

²⁵ STEFAN KUNZE, *Über Melodiebegriff und musikalischen Bau...*, cit., p. 124.

²⁶ Cfr. *ivi*, pp. 124-125 e 131.

²⁷ *Oper und Drama* (SSD, IV, 181 e 183).

con il relativo idioma d'origine in seguito alla commistione delle antiche componenti con altre estranee, introdotte dalle invasioni barbariche del Medioevo, cosicché l'etimologia dei loro termini risulta ormai indecifrabile a un livello meramente istintivo della comprensione:

Überblicken wir nun die Sprachen der europäischen Nationen, die bisher einen selbständigen Antheil an der Entwicklung des musikalischen Drama's, der Oper, genommen haben, - und diese sind nur Italiener, Franzosen und Deutsche -, so finden wir, daß von diesen drei Nationen nur die deutsche eine Sprache besitzt, die im gewöhnlichen Gebrauche noch unmittelbar und kenntlich mit ihren Wurzeln zusammenhängt. Italiener und Franzosen sprechen eine Sprache, deren wurzelhafte Bedeutung ihnen nur auf dem Wege des Studiums aus älteren, sogenannten toten Sprachen verständlich werden kann: man kann sagen, ihre Sprache - als der Niederschlag einer historischen Völkermischungsperiode, deren bedingender Einfluß auf diese Völker gänzlich geschwunden ist - spricht für sie, nicht aber sprechen sie selbst in ihrer Sprache.²⁸

In un siffatto contesto è andata dunque svanendo da parte degli accenti la funzione nodale di porre in rilievo le radici dei vocaboli, mentre divennero tonici «nach willkürlicher naturwidriger Konvention» fonemi considerati da Wagner privi di alcun apporto semantico, come ad esempio le desinenze. Ne derivò tanto nell'ambito francese quanto in quello italiano un sistema di articolazione metrica il quale, non potendo poggiare su differenze di significato o di quantità tra le sillabe, si limita a definire i versi tramite il semplice computo di quest'ultime, dove la rima finale costituisce l'unico tratto grazie a cui la poesia è in grado di distinguersi rispetto alla prosa (il nostro autore con ogni evidenza non conosceva abbastanza l'italiano – o lo voleva celare – da percepire le peculiarità ritmiche che identificano i singoli metri, talvolta connotati da una chiara gerarchia di accenti principali e secondari, poiché in realtà il decasillabo non coincide affatto con il doppio quinario, né versi scritti senza andare a capo verrebbero a perdere la propria riconoscibilità).²⁹

Obiettivo principale delle accuse di Wagner non si rivelano tuttavia le qualità prosodiche dei libretti italiani, essendosi sviluppata la melodia tipica dell'opera tradizionale «im ziemlichen Einklange mit einer willkürlich accentuirbaren Sprache»; l'attacco si muoveva piuttosto contro la deleteria prassi tedesca di rappresentare i titoli stranieri in traduzione, in quanto le forzature peggiori sul piano dei nessi tra testo e intonazione nascevano dal tentativo di innestare i versi germanici in motivi conformi alla metrica romanza.³⁰ Pertanto, più che rigettare i meccanismi di corrispondenza tra poesia e musica maturati nella letteratura vocale italiana e francese, sorgeva invece la necessità di elaborare un sistema di connessione parole-suono specifico per il tedesco, mettendone a frutto la capacità di instaurare un legame ancora avvertibile «mit der Natur der Gefühle».

²⁸ *Oper und Drama* (SSD, IV, 211-212).

²⁹ *Oper und Drama* (SSD, IV, 108-109, 211-212).

³⁰ *Oper und Drama* (SSD, IV, 211-212).

Mantenuto il rilievo tonico sulle sillabe radicali laddove nelle altre lingue la prosodia ormai aderiva a convenzioni arbitrarie, palese era secondo Wagner la prossimità del tedesco a quell'idioma originario dell'uomo così simile al canto, nel quale l'aspetto fonetico dei termini ne esplicava il significato a un livello istintivo, senza l'intermediario della ragione, poiché coincideva «fast ganz mit dem subjektiven Gefühle» dell'oggetto rappresentato.³¹ Alla pari della «damals noch junge Sprachforschung» da cui aveva con ogni evidenza tratto stimolo, il compositore infatti riteneva che ai primordi della comunicazione orale le radici dei vocaboli veicolassero contenuti ora non più decifrabili, in quanto con il progressivo astrarsi dei codici espressivi la valenza semantica di tali particelle era decaduta, cosicché in esse permane soltanto la neutra esteriorità acustica (questa teoria, ricorda Albrecht Stoll, «galt zu dieser Zeit als allgemeines Wissen»).32

Come nell'opera italiana, quindi, la compenetrazione tra la melodia e il verso si attua attraverso l'accento, inteso nella duplice accezione di differenza tonica tra le sillabe e d'inflessione della frase, trasposte a livello musicale da un lato nel ritmo, dall'altro nell'andamento della linea vocale. Allo stesso modo Wagner conviene sul ruolo imprescindibile della ripetizione tanto nell'ambito verbale quanto in quello sonoro, dove oltre ad agire da collante formale senza il quale né le unità metriche né le motiviche acquisirebbero identità, al medesimo tempo imprime gli enunciati nella memoria dell'ascoltatore facilitandone di conseguenza la comprensione:

Eine Melodie prägt sich aber nur dadurch dem Gehöre faßlich ein, daß sie eine Wiederkehr bestimmter melodischer Momente in einem bestimmten Rhythmos enthält; kehren solche Momente entweder gar nicht wieder, oder machen sie sich dadurch unkenntlich, daß sie auf Takttheilen, die sich rhythmisch nicht entsprechen, wiederkehren, so fehlt der Melodie eben das bindende Band, welches sie erst zur Melodie macht, - wie der Wortvers ebenfalls erst durch ein ganz ähnliches Band zum wirklichen Verse wird.³³

5 –

Per ovviare però a forzature nel rapporto tra poesia e intonazione, dovute in particolare alla vicendevole incompatibilità dei relativi modelli di scansione, nei libretti tedeschi si dovrà rinunciare alla prosodia quantitativa imperniata sulla rima finale per risalire alle origini della letteratura germanica, quando in piena concordanza con le qualità specifiche della lingua un ingente valore veniva riconosciuto alle corrispondenze fonetico-semantiche tra le parole.

Lo strumento primario in questa modalità di versificazione, presentata da Wagner quale antica e nel contempo innovativa rispetto alle aberrazioni allora attuate nel teatro lirico a lui connazionale,

³¹ *Oper und Drama* (SSD, IV, 117-118, 127-128; 211-212); *Zukunftsmusik* (SSD, VII, 110-111).

³² ALBRECHT STOLL, *Richards Wagners Leitmotivtechnik im Lichte seiner Phonologie*. In: *Studien zur Musikgeschichte. Eine Festschrift für Ludwig Finscher*, a cura di Annegrit Laubenthal, Kassel, Bärenreiter, 1995, pp. 602-613: 603.

³³ *Oper und Drama* (SSD, IV, 114; cfr. 113-115).

è incarnato dallo «Stabreim», ossia dalla somiglianza acustica tra singole sillabe che all'interno di termini distinti ricorrono in posizioni analoghe (ad esempio all'inizio o alla fine delle parole). Ne risulta una fitta trama di allitterazioni, assonanze, consonanze o vere e proprie rime (generalmente al mezzo), la cui funzione è definita dal nostro autore come «sinnig-sinnlich», poiché grazie allo «Stabreim» non solo il testo assume una nitida articolazione strutturale, bensì ne vengono messi in luce i più reconditi contenuti emotivi e concettuali.

La sequenza interessa di norma tre elementi lessicali – nella maggior parte dei casi si tratta di sostantivi –, i quali acquistano legittimazione e senso esclusivamente in tale dipendenza reciproca: mentre infatti l'ultimo membro non sarebbe pensabile senza i primi due, l'accostamento di questi risulterebbe a sua volta arbitrario se il terzo termine non subentrasse a completarlo, «wie Mann und Weib erst durch das von ihnen gezeugte Kind als wirklich nothwendig bedingt erscheinen».³⁴ Come a tutti i piani di scrittura e in ogni stile, la reiterazione diviene indispensabile qualora gestita in modo da agevolare la comprensione del testo, in quanto riesce a precisare con chiarezza la diversa importanza delle componenti lasciando emergere le più rilevanti – ovvero, nell'ambito fonetico, le radici. Giacché in esse a suoni simili corrispondono analoghi significati, lo «Stabreim» nell'evidenziare la parentela acustica tra vocaboli anche apparentemente irrelati ripristina «die urälteste Eigenschaft aller dichterischen Sprache», cioè la capacità di descrivere a livello sensoriale, con assoluta naturalezza, le connessioni profonde tra enti reali o astratti, tra la loro sostanza e le emozioni suscitate nell'uomo.

Im Stabreime werden die verwandten Sprachwurzeln in der Weise zu einander gefügt, daß sie, wie sie sich dem sinnlichen Gehöre als ähnlich lautend darstellen, auch ähnliche Gegenstände zu einem Gesamtbilde von ihnen verbinden, in welchem das Gefühl sich zu einem Abschlusse über sie äußern will. Ihre sinnlich kenntliche Ähnlichkeit gewinnen sie entweder aus der Verwandtschaft der tönenden Laute, zumal wenn sie ohne konsonirenden Anlaut nach vorn offen stehen: oder aus der Gleichheit dieses Anlautes selbst, der sie eben als ein dem Gegenstande entsprechendes Besonderes charakterisirt; oder auch aus der Gleichheit des, die Wurzel nach hinten schließenden Ablautes (als Assonanz), sobald in diesem Ablaute die individualisirende Kraft liegt. Die Vertheilung und Anordnung dieser sich reimenden Wurzeln geschieht nach ähnlichen Gesetzen wie die, welche uns nach jeder künstlerischen Richtung hin in der für das Verständniß nothwendigen Wiederholung derjenigen Motive bestimmen, auf die wir ein Hauptgewicht legen, und die wir deßhalb zwischen geringeren, von ihnen selbst wiederum bedingten Motiven so aufstellen, daß sie als die bedingenden und wesenhaften kenntlich erscheinen.³⁵

D'altro canto appunto tale rete di relazioni determina il senso complessivo del discorso, dal momento che solo alcuni aspetti semantico-espressivi vengono posti in risalto attraverso la scelta

³⁴ *Das Kunstwerk der Zukunft* (SSD, III, 102-103). Alla medesima metafora Wagner farà ricorso nei *Meistersinger von Nürnberg* (III, 2), quando Hans Sachs illustra a Walther i rapporti che in un «Meisterlied» si devono instaurare tra le due Stollen e l'Abgesang.

³⁵ *Oper und Drama* (SSD, IV, 93-95); cfr. anche 28-132 e ALBRECHT STOLL, *Richards Wagners Leitmotivtechnik...*, cit., p. 603: «In der Wurzel stecken ältere Bedeutungen, die durch die Genetik der Sprache überliefert würden, ohne daß wir bewußt darauf achteten. Nun könnten durch die lautliche Assoziation wieder Verknüpfungen zustande kommen, Begriffe, die entfernt miteinander verwandt sind».

degli accostamenti tra i termini, la cui combinazione può allo stesso tempo generare nuovi significati. Di simili meccanismi quindi il poeta deve imparare a servirsi al fine di raffigurare con consapevolezza il lato irrazionale delle cose, per parlare dal proprio stato onniscente «zu dem Unbewußtsein» del destinatario sfruttandone l'attitudine innata all'empatia. Se nell'ottica di Wagner – come per i teorici italiani – il linguaggio verbale detiene la facoltà di formulare concetti mentre esclusivamente la musica riesce a trasmettere i sentimenti, allora lo «Stabreim» con le sue ripercussioni tanto sensoriali quanto contenutistiche costituisce il mezzo ideale affinché il verso poetico si traduca in melodia. Certo la resa sonora del libretto e dei relativi risvolti “indicibili” rappresenta lo scopo pure dell'opera tradizionale, almeno in base ai trattati introdotti nel paragrafo precedente, tuttavia nel Musikdrama la corrispondenza si attua a partire dalle singole parole, laddove Galeazzi – abbiamo visto sopra – insegna di concentrare la partitura sugli «affetti dominanti» del testo.³⁶

Sul piano speculativo Wagner sistemizza l'argomento all'inizio stesso della cosiddetta fase «riformistica», quando in attacco programmatico contro l'ambiente lirico dell'epoca cerca di imporre la propria via, di cui in parte esaspera l'originalità. Diverse pagine quindi, se andiamo a leggere la terza parte di *Oper und Drama*, sono dedicate all'illustrazione minuziosa di come, facendo perno sullo «Stabreim», la componente verbale dovesse plasmare la messa in musica. Considerato un verso dove gli elementi lessicali vengono connessi tra loro mediante affinità fonetiche, è compito del compositore impostare la scrittura armonica in modo da far percepire all'ascoltatore il carattere di questi rapporti, comunicandoli in veste chiara al sentimento. Nel caso in cui non si producano tra i termini discordanze di significato né d'emozione, altrettanto uniforme apparirà dunque l'impianto tonale sul quale poggia la frase, poiché il semplice disegno della melodia sarà in grado di raffigurare il contenuto poetico; qualora invece nel gioco di rimandi sonori tra le radici un vocabolo diverga nel contenuto rispetto agli altri, a sottolineare il contrasto interverrà la modulazione.

Nehmen wir z.B. einen stabgereimten Vers von vollkommen gleichem Empfindungsgehalte an, wie: »Liebe giebt Luft zum Leben«, so würde hier der Musiker, wie in den stabgereimten Wurzeln der Accente eine gleiche Empfindung sinnlich sich offenbart, auch keine natürliche Veranlassung zum Hinaustreten aus der einmal gewählten Tonart erhalten, sondern er würde die Hebung und Senkung des musikalischen Tones, dem Gefühle vollkommen genügend, in derselben Tonart bestimmen. Setzen wir dagegen einen Vers von gemischter Empfindung, wie: »die Liebe bringt Luft und Leid«, so würde hier, wie der Stabreim zwei entgegengesetzte Empfindungen verbindet, der Musiker auch aus der angeschlagenen, der ersten Empfindung entsprechenden Tonart, in eine andere, der zweiten Empfindung, nach ihrem Verhältnisse zu der in der ersten Tonart bestimmten, entsprechende überzugehen sich veranlaßt fühlen.³⁷

³⁶ *Oper und Drama* (SSD, IV, 93-95, 113-115).

³⁷ *Oper und Drama* (SSD, IV, 152).

Alla medesima maniera, prosegue Wagner nelle righe successive, tramite le peculiarità dei percorsi armonici la partitura giunge ad esprimere con incomparabile efficacia – assai meglio dello «Stabreim» – i legami esistenti tra parole anche lontane, poiché a differenza del librettista, il quale con il procedere del testo è spesso costretto a variare l’aspetto fonetico delle radici, senza problemi la messa in musica può ricondurre a un unico ambito tonale tutti i concetti o i sentimenti analoghi. Con ogni evidenza appare qui ribadita la complementarità dei linguaggi verbale e sonoro, cui i teorici italiani attribuivano un’importanza nient’affatto minore: malgrado spetti infatti al poeta stabilire i contenuti sia delle parole che della relativa intonazione, il campo d’azione di questi rimane tuttavia confinato alla sola sfera razionale, ovvero gli è propria la capacità di spiegare le emozioni, ma non di trasmetterle o nemmeno di ricrearle. Viceversa in ciò, nella comunicazione immediata – per via empatica – con l’inconscio del destinatario consiste il compito specifico del compositore, il quale però deve attenersi con rigore alla semplice illustrazione dei versi se non vuole che la sua scrittura risulti arbitraria o incomprensibile.

Lassen wir dem Verse »die Liebe bringt Luft und Leid« als zweiten folgen: »doch in ihr Weh auch webt sie Wonnen«, so würde »webt« wieder zum Leitton in die erste Tonart werden, wie von hier die zweite Empfindung zur ersten, nun bereicherten, wieder zurückkehrt, - eine Rückkehr, die der Dichter vermöge des Stabreimes an die sinnliche Gefühlswahrnehmung nur als einen Fortschritt der Empfindung des »Weh« in die der »Wonnen«, nicht aber als einen Abschluß der Gattung der Empfindung »Liebe« darstellen konnte, während der Musiker gerade dadurch vollkommen verständlich wird, daß er in die erste Tonart ganz merklich zurückgeht, und die Gattungsempfindung daher mit Bestimmtheit als eine einheitliche bezeichnet, was dem Dichter, der den Wurzelanlaut für den Stabreim wechseln mußte, nicht möglich war. - Allein der Dichter deutete durch den Sinn beider Verse die Gattungsempfindung an: er verlangte somit ihre Verwirklichung vor dem Gefühle, und bestimmte den verwirklichenden Musiker für sein Verfahren. Die Rechtfertigung für sein Verfahren, das als ein unbedingtes uns willkürlich und unverständlich erscheinen würde, erhält der Musiker daher aus der Absicht des Dichters, - aus einer Absicht, die dieser eben nur andeuten oder höchstens nur für die Bruchtheile seiner Kundgebung (eben im Stabreime) annähernd verwirklichen konnte, deren volle Verwirklichung aber eben nur dem Musiker möglich ist, und zwar durch das Vermögen, die Urverwandtschaft der Töne für eine vollkommen einheitliche Kundgebung ureinheitlicher Empfindungen an das Gefühl zu verwenden.³⁸

6 –

Malgrado Wagner crei a livello teorico un sistema di resa musicale del testo specifica per il tedesco, per quanto concerne la concreta prassi compositiva non si rilevano in realtà sostanziali divergenze rispetto al repertorio tradizionale, come si deduce dalle informazioni contenute nelle sue lettere private. In entrambi i casi, infatti, la prima fase del lavoro corrisponde alla stesura completa del libretto, dove vengono impostati sia la fisionomia ritmica del canto – se n’è parlato all’interno del secondo paragrafo –, sia l’articolazione formale della partitura, dall’organizzazione interna dei singoli elementi fino alle grandi arcate architettoniche, argomento del prossimo capitolo. Il passo

³⁸ *Oper und Drama* (SSD, IV, 153).

immediatamente successivo contempla la traduzione diretta dei versi in linee melodiche, accompagnate di norma dall'abbozzo dello scheletro armonico, mentre l'orchestrazione si definisce soltanto nel corso dell'ultima fase, cui Wagner consacrava un impegno indubbiamente non confrontabile con gli standard attestati presso i colleghi italiani.³⁹

A riguardo riteniamo non sia da sottovalutare un'ulteriore questione: il fatto di concentrare in un'unica persona la responsabilità tanto del «dramma» quanto della messa in musica porta alla perfetta coincidenza estetica tra questi piani espressivi, cosicché la loro combinazione nel prodotto finito non implica mai la benché minima forzatura – anzi i due linguaggi si fondono in uno nuovo –, laddove l'opera tradizionale è per sua stessa natura frutto di un compromesso tra artefici distinti. Tuttavia nel teatro lirico dell'epoca autori e pubblico condividevano il medesimo codice, quindi da un lato il «poeta» sapeva benissimo quali strutture musicali improntare nel libretto tramite la metrica, dall'altro il compositore interpretava senza incertezze tali scelte, da cui di regola non aveva intenzione discostarsi (assistiamo dunque nel repertorio italiano a una differenziazione delle mansioni più che a un loro conflitto, testimone ne sia la generale concordanza tra le caratteristiche formali del testo e quelle esibite dalla relativa intonazione).⁴⁰

Se sino al *Lohengrin* compreso il superamento della versificazione romantica così come dei numeri chiusi risultava ancora incompiuto, riscontriamo una prima applicazione del principio dello «Stabreim» in *Siegfrieds Tod* (1948) e in *Der junge Siegfried* (1851), due lavori non a caso contemporanei al trattato *Oper und Drama*, nei quali il ritorno alla logica degli antichi metri germanici traeva giustificazione dal soggetto rappresentato. In essi Wagner sperimenta il procedimento prosodico su cui si fonderà la Tetralogia, ovvero la progressiva rinuncia a una costruzione strofica dall'assetto chiuso e simmetrico, dove la rima finale adempiva un'imprescindibile funzione di collante interno.

³⁹ Cfr. KLAUS DÖGE, *Besonderheiten der Musikalisierung des Textes in Richard Wagners Lohengrin*. In: “Schlagen Sie die Kraft der Reflexion nicht zu gering an”. *Beiträge zu Richard Wagners Denken, Werk und Wirken*, a cura di Klaus Döge, Christa Jost und Peter Jost, Schott, Magonza, 2002, pp. 69-91.

⁴⁰ Riguardo alla questione del processo compositivo, tanto nell'opera italiana dell'Ottocento quanto in Wagner, si vedano in particolare i seguenti studi: LOUISE DUCHESNEAU, *The Voice of the Muse: A Study of the Role of Inspiration in Musical Composition*. Francoforte/Berna/New York, Lang, 1986; PAOLO FABBRI, “Il pirata” e il suo processo compositivo. In: *Vincenzo Bellini nel secondo centenario della nascita*, a cura di Graziella Seminara e Anna Tedesco, Firenze, Olschki, 2004, pp. 321-390; PHILIP GOSSETT, *La composizione di “Ernani”*. In: “Ernani” ieri e oggi, Parma, Istituto di Studi verdiani, 1987, pp. 60-91; PHILIP GOSSETT, *Der kompositorische Prozess: Verdis Opernskizzen*. In: *Giuseppe Verdi und seine Zeit*, a cura di Markus Engelhardt, Laaber, Laaber-Verlag, 2001, pp. 169-189; PHILIP GOSSETT, *Compositional Methods*. In: *The Cambridge Companion to Rossini*, a cura di Emanuele Senici, New York, Cambridge University Press, 2004, pp. 68-84; CLAUS-STEFFEN MAHNKOPF, *Wagners Kompositionstechnik*. In: *Richard Wagner: Konstrukteur der Modern*, a cura di Claus-Steffen Mahnkopf, Stoccarda, Klett-Cotta, 1999, pp. 159-182; PIERLUIGI PETROBELLI, *Osservazioni sul processo compositivo in Verdi*. In: PIERLUIGI PETROBELLI, *La musica nel teatro. Saggi su Verdi e altri compositori*. Torino, EDT, 1998, pp. 49-78; MICHAEL WALTER, *Kompositorischer Arbeitsprozeß und Werkcharakter bei Donizetti*. «Studi musicali», XXVI (1997), pp. 445-518; LUCA ZOPPELLI, *Processo compositivo, furor poeticus e Werkcharakter nell'opera romantica italiana. Osservazioni su un continuity draft di Donizetti*. «Il Saggiatore Musicale», XII/2 (2005), pp. 301-337.

Respinti gli strumenti di definizione architettonica peculiari della poesia moderna, i meccanismi di concatenazione dei versi guadagnano in flessibilità, mentre la coesione del discorso viene garantita dalla trama di rimandi fonetici oppure, lungo arcate più ampie, dai vincoli sintattici e dal dipanarsi del contenuto. In tal modo la configurazione della linea vocale pareva sgorgare direttamente dal testo, almeno secondo quanto riferito da Wagner a Theodor Uhlig riguardo al lavoro su *Der junge Siegfried*, della cui partitura conosciamo unicamente qualche schizzo: «die musikalischen phrasen machen sich auf diesen Versen und Perioden ohne daß ich mir nur Mühe darum zu geben habe; es wächst Alles wie wild aus dem Boden»⁴¹ (all'origine di questa decisa convergenza tra la dimensione verbale e la sonora si collocava proprio «der, nach dem wirklichen Sprachaccente zur natürlichsten und lebendigsten Rhythmik sich fügende, zur unendlich mannigfaltigsten Kundgebung jederzeit leicht sich befähigende, stabgereimte Vers, in welchem einst das Volk selbst dichtete, als es eben noch Dichter und Mythenschöpfer war»)⁴².

Sebbene una simile scrittura costituisse il presupposto per la realizzazione della «Versmelodie», già durante la composizione del *Ring* Wagner iniziò a cambiare rotta, poiché con ogni evidenza si era reso conto dei problemi inerenti l'impiego dello «Stabreim», la cui efficacia, teorizzata con eccessivo ottimismo, a livello pratico non trovò mai pieno riscontro. Nella maggior parte dei casi, infatti, i termini posti in connessione non presentano in realtà radici affini, in quanto spesso le accomuna il solo suono iniziale, di conseguenza perde solidità la tesi secondo la quale la rassomiglianza tra fonemi esprime un'analogia semantica:

Die Bedeutung der Wurzel für die Gestaltung von Texten wird in *Oper und Drama* häufig angeführt. Beispiele finden sich besonders in der Tetralogie und bereits im *Rheingold*. Man findet meistens paarweise gleichklingende Wörter, häufig mit ungleichen Wurzeln (dückt/bedingen, gemahnt/matt, vertragen/tragen, Trost/Vertrag, denkt/Dank) Allein der klangliche gleiche Anlaut dient offensichtlich als Verbindungsglied ungleicher Bedeutungen. Im Gegensatz zur Theorie der Endungsreime und der Vokalreime behauptet Wagner die sinnvollere Bedeutung des Konsonantenreims (Alliteration) und begründet dies mit den gleichen Wurzeln. Doch findet man selten gleiche Wurzeln, so daß man annehmen muß, daß das bedeutungsmäßig Ungleiche auf diese Weise verbunden werden soll.⁴³

Se nei primissimi anni '50 Wagner imperniava esclusivamente sullo «Stabreim» le proprie innovazioni metriche, volte al ripristino di un sistema conforme alle peculiarità del tedesco, nei trattati e nelle lettere successivi non vi farà più menzione, anzi dalla Tetralogia in poi indicherà nel «verso ritmico» l'elemento portante dei suoi libretti. Basato di norma su un numero variabile di

⁴¹ Lettera indirizzata a Theodor Uhlig tra fine agosto e inizi settembre 1851 (SB, III, 99).

⁴² *Eine Mittheilung an meine Freunde* (SSD, IV, 329). Cfr. anche WOLFGANG OSTHOFF, *Dichterische Rhythmus und rhythmische Melodie bei Richard Wagner*. «Musiktheorie», 9 (1994), pp. 49-61: 49-50; STEFAN KUNZE, *Über Melodiebegriff und musikalischen Bau...*, cit., nota 23, p. 115; WERNER BREIG, *Wagners Begriff der "dichterisch-musikalischen Periode"*. In: «Schlagen Sie die Kraft der Reflexion nicht zu gering an», cit., pp. 158-172: 166-168.

⁴³ ALBRECHT STOLL, *Richards Wagners Leitmotivtechnik...*, cit., p. 605. Cfr. anche WERNER BREIG, *Wagners Begriff der "dichterisch-musikalischen Periode"*, cit., p. 161.

accenti – da due a quattro – tra i quali s’intercalano una o due sillabe atone, in esso la trama di rimandi acustici si dirada in favore di altri principi strutturali – come appunto i vincoli grammaticali, l’articolazione sintattica, l’organizzazione del contenuto –, il cui scopo primario coincide con l’illustrazione del dramma. Dovendone seguire passo passo gli sviluppi scenici e psicologici, tanto nel testo quanto nella partitura si afferma la tendenza a evitare schemi predefiniti, i quali sono al contrario d’obbligo negli episodi di musica di scena: ricorrenti fino nei lavori della maturità, questi momenti di canto “realistico” si contraddistinguono infatti grazie a un decorso strofico più o meno rigoroso, dove la rima finale torna in genere a svolgere una nodale mansione architettonica (fa eccezione il trattamento metrico piuttosto libero designato nel *Ring* pure a situazioni simili).⁴⁴

A prescindere però dalle parentesi vocali di carattere quasi chiuso, in cui per un lasso circoscritto di tempo uno dei protagonisti parla in prima persona, nei libretti posteriori a quello per la Tetralogia si rivela di gran lunga più significativo il rinnovato ricorso alla rima nei contesti di canto “di convenzione”, ovvero quando, non trattandosi di musica di scena, si immagina che personaggi non percepiscano in quanto tale il proprio canto. Ridimensionata in maniera sensibile la presenza dello «Stabreim», tra *Tristan und Isolde* e *Parsifal* giungono a maturità i procedimenti assonantici sperimentati nel *Ring*, ai quali si affianca con una funzione specifica la rima finale (un discorso a parte sarebbe da riservare ai *Meistersinger von Nürnberg*, opera connotata a livello sia verbale che compositivo da un’intensa impronta storicizzante, debitrice in particolare all’impiego del «Knittelvers» e di stilemi armonico-melodici derivati dal repertorio barocco).

Nel *Tristan* e nel *Parsifal*, invece, la rima finale riacquista il ruolo che già le era consueto nel melodramma italiano, isolando gli episodi di «gehobenen und reflektierenden Bewußtseins» – tradizionalmente espressi nelle forme chiuse dell’aria – rispetto a un ambito prosaico dove la vicenda prosegue, un po’ come avveniva lungo i versi sciolti del recitativo. In base al grado di consapevolezza dei personaggi, quindi, i diversi momenti narrativi si riflettono in registri linguistici distinti, connotati dalla scelta degli espedienti metrici, i quali a loro volta determinano con precisione l’aspetto complessivo della partitura, giacché ne vincolano tanto l’impianto architettonico quanto la sintassi delle linee melodiche:

⁴⁴ Cfr. WOLFGANG OSTHOFF, *Dichterische Rhythmus...*, cit., p. 58 e STEFAN KUNZE, *Über Melodiebegriff und musikalischen Bau...*, cit., pp. 114-115.

Aus dem Kontinuum der sprachlichen Mittel werden dichterische Strukturen ausgefiltert, die sich in den musikalischen Strukturen spiegeln und ergänzen können, so daß die musikalisch-kompositorische Vorarbeit in der Dichtung, von der Wagner gelegentlich spricht, konkret zu beobachten ist. Im *Parsifal* schichten sich verschiedene Sprachebene – von Kundrys Urschrei bis zum “Erlösungswort” – nicht etwa, um nur die betreffenden Personen und ihre Rollen zu charakterisieren, sondern um Bewußtseinszustände zu verdeutlichen.⁴⁵

So komponiert Wagner in den Vokalpartien seiner Musikdramen verschiedenste Sprachformen, die vom vorsprachlichen bloßen Lautieren, vom infantilen oder archaischen Sich-ausdrücken über den einfachen und deklamatorisch gesteigerten Sprechgesang zur Sprache der Untertöne bis hin zur emotionalen Kundgabe von Wohllaut und Schmerz reichen, wo das Wort wieder in die Welt des Tons hinauszieht. Das wird zugleich in musikalische Kategorien gebracht. Vorsprachliches als Musik rechts der Sprache, Nachsprachliches – die tönenden Worte des Gefühls – als Sprache linker Hand, und dazwischen die vermittelnden und fast zentralen Formen des semantischen Sprechgesangs und der Gesangssprache der Untertöne. Solche Konzeption wirkt sich bereits in den Dichtungen der Texte aus.⁴⁶

In confronto alla prassi di scrittura dei compositori italiani, nei due titoli di cui sopra l’antitesi tra la nuda declamazione e il canto risulta mitigata in una più ampia gamma di sfumature intermedie, sfocianti l’una nell’altra quasi senza soluzione di continuità, dove dallo «Sprechgesang» ai passaggi di lirismo via via maggiore mutano gradualmente gli equilibri tra la dimensione verbale e la sonora. In termini generali, tuttavia, riemerge presso lo stile maturo di Wagner «das musikalische Spannungsverhältnis» presente in origine tra aria e recitativo,⁴⁷ poiché all’interno della trama prosastica i versi rimati ritagliano delle parentesi estatiche nelle quali il flusso temporale s’arresta, mentre nell’espansione dell’attimo viene alla luce la soggettività del personaggio. Manifestazione di un oggetto intangibile, diminuisce in tali circostanze il rilievo semantico rivestito dalle parole, inadeguate di fronte alla resa dell’irrazionale, cosicché alla partitura è consentito per una volta offuscare la comprensibilità del testo, cui di principio è al servizio, per focalizzare su di sé l’attenzione dell’ascoltatore, donando così voce all’ineffabile.

In der “ariosen Deklamation” tritt jedoch der semantische Wortsinn hinter einer “höheren Sinnhaftigkeit zurück, die sich aus einem gesteigerten poetischen Gehalt ergibt. Sobald nicht nur der genaue Wortsinn der Dichtung, sondern ein Darüber/Hinausgehenders, Verallgemeinerndes und Zwischen-den-Zeilen-Stehendes zu interpretieren ist, greift Wagner zur musikalischen Poetisierung des Textes.⁴⁸

⁴⁵ HANS-JOACHIM BAUER, *Wagners »Parsifal«...*, cit., p. 165.

⁴⁶ DIETER SCHNEBEL, *Denkbare Musik. Schriften 1952-1972*. A cura di Hans Rudolf Zeller, Colonia, Verlag M. DuMont Schauberg, 1972, p. 92; cfr. anche ivi, p. 93: «Also hat Wagner durch die Gestaltung der Texte bereits Vorkomposition geleistet: sie sind im Hinblick auf musikalische Ausführung konzipiert».

⁴⁷ «Das musikalische Spannungsverhältnis jedoch von Rezitativ und Arie ist in Wagners Deklamation noch enthalten» (HANS-JOACHIM BAUER, *Wagners »Parsifal«...*, cit., p. 167).

⁴⁸ HANS-JOACHIM BAUER, *Wagners »Parsifal«...*, cit., p. 233; cfr. anche DIETER SCHNEBEL, *Denkbare Musik...*, cit., p. 94: «Das geht in jener Komposition der Untertöne weiter, wo durch musikalische Sprechweise ausgedrückt wird, was in den Personen unterhalb der geäußerten Sprache vorgeht. Dabei wächst der Eigenanteil der Musik – nicht nur quantitativ, auch qualitativ. Zwar ist sie auch hier stark auf die Sprachsemantik bezogen, aber die Musik sagt mehr, als die bloßen Worte beinhalten».

Vista l'intensità emotiva di un simile trattamento metrico-musicale, trovano piena espressione in esso i momenti drammatici di massimo lirismo, ossia in primo luogo i vertici di rapimento amoroso o ancora, nel *Parsifal*, l'estasi di natura mistica. Non a caso infatti nel libretto di *Tristan und Isolde* il punto culminante di ogni atto viene posto in risalto attraverso sequenze di versi in rima, le quali passano con un effetto di crescendo dallo schema alternato a quello baciato: si veda il completo oblio degli eroi eponimi dopo aver bevuto il filtro – «Wie sich die Herzen / wogend erheben!» (I, 5) –, il loro stato d'ipnosi alla fine del grande duetto del secondo atto – «Wen du umfängen, / wem du gelacht» (II, 2) –, la trasfigurazione mortale di Isolde a coronazione dell'intera vicenda – «Höre ich nur / diese Weise» (III, 3).

Nel *Parsifal* invece, oltre a segnare gli apici di coinvolgimento erotico e sensoriale con Kundry (così come con lo «Zaubergarten» e le «Blümenmädchen»), l'«arioso» ricorre in tutti i frangenti dove la narrazione sfocia nella sfera contemplativa o rituale, vuoi durante lo svolgersi del «Karfreitagszauber», vuoi quando vengono illustrati i rapporti che legano i vari personaggi al Graal.⁴⁹ Testati nel *Ring* i limiti dello Stabreim, riaffiora qui dunque l'insegnamento desunto dall'opera italiana, mentre diventa chiara la rinuncia all'intento di creare ex-novo un sistema metrico-sonoro specifico per il tedesco: seppure rivisitata nell'originale stile del compositore, dove i contrasti formali si mitigano in una più ampia gamma di sfumature intermedie, rivivono infatti nell'«arioso» i tratti drammaturgico-musicali che contraddistinguevano l'aria dal recitativo, ovvero appunto la sospensione del tempo, la dimensione lirica, l'impiego dei versi rimati, il libero spiegarsi della partitura.

⁴⁹ Per quanto concerne il *Parsifal* cfr. HANS-JOACHIM BAUER, *Wagners »Parsifal«...*, cit., pp. 165-202.

Wagner italiano.

Dinamiche formali: tracce italiane nel Wagner maturo.

1 –

Oltre alla realizzazione in scala sistematica della «melodia infinita», come merito precipuo dei Musikdramen si è sempre indicato – a partire dallo stesso autore – il superamento delle strutture tradizionali a favore di ampi complessi organici, dove gli accadimenti musicali, invece di sottostare a schemi definiti a priori, riconoscono quale unico principio organizzativo una rigorosa aderenza agli sviluppi drammatici. È tuttavia possibile affermare che l'archetipo dinamico/formale del numero operistico italiano ottocentesco, la cosiddetta «solita forma»,¹ riaffiori nelle partiture wagneriane successive al 1850 in concomitanza alle situazioni nodali del dramma (secondo una concezione quindi diametralmente opposta rispetto al modello originario, dove è invece l'infrazione di tale norma a segnalare al pubblico il carattere eccezionale di un evento).

Riguardo a questo principio morfologico non ricorre negli scritti del compositore alcun riferimento diretto, poiché nell'ambito della spietata critica sollevata nei confronti della tradizione peninsulare il biasimo si concentra piuttosto sulla rigida polarizzazione tra recitativo e numeri chiusi. Ad essa Wagner imputa, causa l'aspetto irreparabilmente frammentario del tessuto musicale, l'incapacità da parte del genere lirico di conferire un'adeguata espressione al «vero dramma», connotato al contrario da un carattere necessariamente unitario:

¹ Com'è noto, il sintagma «solita forma», derivato dallo *Studio* pubblicato da Abramo Basevi nel 1859, è stato adottato a partire dagli anni '80 del Novecento – pioniere il saggio di Powers del 1987 – per indicare le dinamiche drammaturgico-musicali che, da Rossini a Verdi, impostavano l'impianto strutturale dei numeri chiusi quale sequenza di sezioni «cinetiche» e «statiche». Questo principio morfologico da un lato permetteva l'organizzazione di estese porzioni della partitura in architetture coerenti, dall'altro creava nel pubblico un sistema di aspettative che, secondo i fini espressivi, potevano essere soddisfatte o disattese dal compositore. Rispetto al presunto modello base, definito dalla successione di «tempo d'attacco», «adagio», «tempo di mezzo», «stretta» o «cabaletta», gli schemi formali applicati nel repertorio italiano del XIX sec. presentano tuttavia un numero così ampio di varianti ed eccezioni che gli studiosi – tra gli altri, Sabine Henze-Döring e Roger Parker – hanno spesso messo in discussione l'efficacia di tale concetto per la comprensione dei meccanismi strutturali del melodramma ottocentesco. Pur essendo consapevoli della problematicità insita nell'idea di «solita forma», nella nostra indagine il riferimento ad essa si è dimostrato funzionale alla valutazione di quanto, dei comportamenti compositivi dell'opera italiana, abbia lasciato una traccia nella scrittura del Wagner maturo. Cfr. ABRAMO BASEVI, *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi* (Firenze, 1859). Edizione critica a cura di Ugo Piovano, Milano, Rugginenti, 2001; SABINE HENZE-DÖRING, *Che ci dice la solita forma? Un'analisi drammaturgico-musicale dell'aria finale di Armida*. In: *Gioachino Rossini, 1792-1992: il testo e la scena*, a cura di Paolo Fabbri, Pesaro, Fondazione Rossini, 1994, pp. 297-306; ROGER PARKER, "Insolite forme", or Basevi's garden path. In: *Verdi's middle period, 1849-1859: source studies, analysis and performance practice*, a cura di Martin Chusid, Chicago,

Arie, Rezitativ und Tanzstück stehen, für sich gänzlich abgeschlossen, ebenso unvermittelt neben einanders in der Gluck'schen Oper da, als es vor ihr, und bis heute fast immer noch der Fall ist.

Keine Form war für die Ermöglichung des wirklichen Drama's aber beängstigender und unfähiger, als die Opernform mit ihrem einfürallemaligen Zuschnitte von, dem Drama ganz abliegenden, Gesangstücksformen.

Diese Opernform war an und für sich nie eine bestimmte, das ganze Drama umfassende Form, sondern vielmehr nur ein willkürliches Konglomerat einzelner kleiner Gesangsstücksformen, die in ihrer ganz zufälligen Aneinanderreihung von Arien, Duetten, Terzetten u.s.w., mit Chören und sogenannten ensemblestücken, in Wahrheit das Wesen der Opernform ausmachten.²

Il nocciolo della questione non sembra dunque concernere i meccanismi formali in sé del melodramma, mai posti in crisi né menzionati da Wagner in maniera esplicita; piuttosto ne verrebbe messa sotto accusa l'applicazione esclusiva entro contesti dal carattere circoscritto, tanto nel tempo quanto nelle scelte compositive, senza la volontà d'integrare momenti di scrittura diversa – come la declamazione e il canto di stampo solistico – in base alla logica di arcate strutturali più estese. Mentre infatti nell'opera l'organizzazione formale si esplica all'interno dei singoli numeri chiusi, di cui di norma non vengono travalicati i confini, Wagner al contrario abbraccia in un'ottica omogenea gli sviluppi di intere scene disegnando architetture di dimensioni anche assai notevoli, dove morbido è il passaggio tra i diversi gradi di cantabilità (all'origine di tale divergenza non riteniamo affatto privi di significato i termini concreti nei quali avveniva la composizione, perché se nei ritmi concitati del teatro impresariale gli autori dovevano contare sulla giustapposizione di brevi schemi collaudati per riuscire a scrivere quasi di getto, la gestazione decisamente lenta dei Musikdramen, protratta nel corso di diversi anni, rendeva viceversa possibile l'elaborazione di complessi musicali imponenti).

D'altronde, la «solita forma» non costituiva per il repertorio italiano contemporaneo a Wagner un presupposto dogmatico, anzi all'analisi dei singoli lavori emergono numerosissime varianti ed eccezioni rispetto a quello che possiamo considerare come modello base. Inoltre, nella prima metà dell'Ottocento erano usuali i tentativi di ampliare la concezione degli episodi musicali attenuando la distanza tra recitativo e numeri chiusi. Presso i melodrammi conosciuti dal compositore abbondanti risultano gli esempi di un simile atteggiamento: oltre alle già menzionate scene in *Lucia di Lammermoor* e *Sonnambula*, trattate come unità organiche dove i confini dell'articolazione formale sfumano in una scrittura ricca di gradazioni intermedie, pure nella maggior parte degli altri lavori l'aspetto dei recitativi accompagnati, spesso vivificato da veri inserti

Chicago University Press, 1997, pp. 129-146; HAROLD S. POWERS, 'La solita forma' and 'the uses of convention'. «Acta musicologica», 59/1 (1987), pp. 65-90.

² *Oper und Drama* (SSD, III, 238; IV, pp. 197, 320-321). Cfr. anche vol. III, pp. 239-240; vol. IV, pp. 201-202, 320-323.

sinfonici, cresce di complessità grazie alla frequente annessione di passaggi cantabili (così in *Semiramide*, *Il Pirata*, *Guglielmo Tell*, *I Capuleti e i Montecchi*, *Norma* e *I Puritani*).

Lo stesso Wagner, d'altronde, aveva riconosciuto il medesimo anelito verso un'amplificazione delle strutture musicali in partiture d'ambito parigino – opera di autori italiani e francesi – nate, sulla scia della riforma gluckiana, a cavallo tra i secoli XVIII e XIX:

Erst Gluck's Nachfolger waren aber darauf bedacht, aus dieser ihrer Stellung für wirkliche Erweiterung des vorgefundenen Formen Vortheil zu ziehen. Diese Nachfolger, unter denen wir die Komponisten italienischer und französischer Herkunft zu begreifen haben, welche dicht am Ende des vorigen und im ersten Anfange dieses Jahrhunderts für die Pariser Operntheater schrieben, gaben ihren Gesangstücken, bei immer vollendeterer Wärme und Wahrheit des unmittelbaren Ausdruckes, zugleich eine immer ausgedehntere formelle Grundlage. Die herkömmlichen Einschnitte der Arie, im Wesentlichen zwar immer noch beibehalten, wurden mannigfaltiger motivirt, Übergänge und Verbindungsglieder selbst in die Arie hinein.³

Ma torniamo ai Musikdramen. Reinterpretata alla luce di esigenze estetiche differenti, si riscontra nei lavori wagneriani creati a partire dal 1850 un rinnovato impiego dei principi formali italiani, che intervengono ogni volta a impostare i momenti determinanti della vicenda secondo il peculiare decorso di natura drammaturgico-musicale. Fondata su un simile impianto appare in genere un'intera scena o comunque un episodio di senso compiuto – come il duetto d'amore dal *Tristan und Isolde* o l'arioso di Wotan nell'ultimo atto di *Walküre* –, tradotta a livello sonoro in un soggetto altrettanto concluso, solitamente incorniciato da interventi di carattere sinfonico. In maniera analoga a quanto codificato nel modello di riferimento, in tali unità assistiamo spesso all'alternanza di quattro sezioni, due di carattere «cinetico» e due «statiche», le quali, pur non irrigidendosi in schemi di passiva imitazione, dell'originale ripropongono con puntualità le funzioni specifiche.

Una maggiore diversificazione stilistica connota le fasi dinamiche, poiché in esse la fraseologia del canto, tendenzialmente non quadrata, spazia dal declamato quasi scarno a passaggi di relativa cantabilità, mentre di pari passo con il proseguire dell'azione l'orchestra dipana un denso utilizzo dei Leitmotive, assurgendo così a componente attiva della narrazione. Pressoché vuoto di apporto contenutistico si dimostra al contrario l'accompagnamento strumentale degli episodi «statici», di norma una sorta di tappeto sonoro, seducente ma povero di Leitmotive, sul quale le melodie assumono contorni decisamente più regolari. Qui, all'interno di confini strutturali ben definiti che individuano queste sezioni con un'evidenza prossima ai numeri chiusi, il flusso temporale si arresta a espandere l'attimo, cosicché nell'immobilità lirica della scrittura musicale trova espressione l'intimità del personaggio.

Certo, nella rilettura della «solita forma» Wagner introduce spesso delle licenze volte a vivificare lo schema di base secondo varianti difettive o amplificate, tuttavia simili scelte rientrano

appieno nei binari allora tracciati dalle consuetudini operistiche. Lo stesso melodramma italiano, infatti, non attribuiva a tale principio morfologico il ruolo di norma inflessibile, bensì se ne serviva quale punto di riferimento – tanto nel rispettarla quanto nell'infrangerla – per garantire un comune codice comunicativo tra librettista, compositore e pubblico. Sempre più fiavole divenne invece il legame all'archetipo in *Die Meistersinger von Nurnberg* e in *Parsifal*, in quanto gli impianti architettonici, ora soggetti a nuovi criteri costruttivi (come la simmetria ad asse centrale), assunsero un aspetto non riconducibile – nemmeno per via indiretta – al tradizionale modello quadripartito.

Ad ogni modo, ferma restando l'originalità della rielaborazione alla luce della poetica personale, pure qui l'autore dimostra di avere assimilato l'essenza di tali meccanismi formali italiani a un livello assai profondo del proprio linguaggio sonoro, in quanto le strutture previste in questi lavori continuano a fondarsi sull'alternanza di momenti cinetici e statici, dove l'identità di ogni fase è definita dalla precisa convergenza tra trattamento compositivo e significato drammaturgico. Di conseguenza riterremo legittimo, anche per snellire la trattazione, applicare alle analisi dei Musikdramen la terminologia specifica della «solita forma»: semplicemente, tali denominazioni dovranno essere intese in senso lato, senza attribuire a Wagner la volontà di rifarsi in modo esatto alle concezioni formali italiane.⁴

Come si tenterà di mostrare nei prossimi paragrafi, il mutare dei tratti sonori, parallelamente a quello del significato drammaturgico, determina il trapasso tra i diversi momenti formali. Spesso, tuttavia, alle cesure viene conferito maggiore risalto tramite il ricorso ad alcuni espedienti, quali l'intervento dell'orchestra per una breve parentesi sinfonica, un segnale acustico sulla scena – percepito quindi pure dai personaggi –, l'ingresso particolarmente esposto di un Leitmotiv il cui contenuto semantico sarà rilevante per gli accadimenti subito successivi. Talvolta fungono invece da raccordo alcune frasi vocali, o ancora il canto s'innesta sulla transizione portata avanti dalle parti strumentali, ma sebbene ciò contribuisca a rendere più articolato l'impianto architettonico, il ruolo strutturale di simili passaggi – di sutura, per l'appunto – emerge in modo inequivocabile dal trattamento compositivo loro riservato.

A riguardo è inoltre importante sottolineare che, se ne escludiamo il possibile impiego in veste di elemento separatore, a livello macroscopico i Leitmotive tendono a non partecipare alla definizione degli sviluppi strutturali: la loro alternanza corrisponde esclusivamente a una logica narrativa attiva su un piano trasversale rispetto alla «solita forma», di cui in genere travalica i confini. In altre parole la presenza di questo o quel tema non incide affatto sul valore architettonico dei vari episodi: certo nelle fasi «cinetiche» se ne riscontra di norma una concentrazione maggiore,

³ *Oper und Drama* (SSD, III, 239).

⁴ Per la terminologia della «solita forma» abbiamo fatto riferimento LORENZO BIANCONI, *Il teatro d'opera in Italia*. Bologna, il Mulino, 1993, pp. 70-75.

ma ciò è da attribuirsi principalmente al proseguire dell'azione, commentato appunto dai Leitmotive, mentre nelle «statiche» l'immobilità della vicenda, focalizzata su un istante particolare, non necessita mai di una fitta trama di rimandi.

Nel corso dell'analisi non sarà quindi nostro interesse indagare le ripercussioni filosofico-concettuali generate dalla manipolazione dei temi, ovvero vi faremo menzione solo al fine d'illustrare i procedimenti d'organizzazione strutturale, trattando i Leitmotive alla stregua di meri oggetti sonori. In tale contesto potremo impiegare in maniera assolutamente acritica denominazioni convenzionali che, assegnate a ogni "famiglia" tematica, serviranno a identificare tanto una forma base quanto la sua intera costellazione di varianti, di cui non considereremo affatto la problematicità semantica (il lettore troverà in «Appendice» una tavola dei motivi citati in questo capitolo con relative etichette semantiche; la forma riportata corrisponde a quella secondo cui i motivi fanno la loro prima apparizione nel contesto del passaggio analizzato).

Allo stesso modo non affronteremo nelle prossime pagine la questione – peraltro assai complessa – della rete connettiva tracciata attraverso la partitura da percorsi armonici e rapporti tonali, poiché anche simili meccanismi operano su un piano autonomo rispetto all'impianto morfologico. Questo, come abbiamo accennato in precedenza, fonda piuttosto la determinazione delle sue fasi costitutive sull'azione incrociata di connotazione drammaturgica e scrittura musicale, dove essenziali si dimostrano soprattutto le caratteristiche della condotta melodica e il ruolo rivestito dall'orchestra nei confronti del canto.

Rispetto alla nitida contrapposizione tra recitativo e numeri chiusi, nei Musikdramen la gamma maggiormente differenziata di periodizzazione melodica – dalla libertà dei passaggi quasi "parlati" alla costruzione modulare della «melodia infinita» fino, via via, alla quadratura rigorosa – trae spesso in inganno riguardo ai punti di transizione verso nuove unità. La continua alternanza tra i diversi gradi di elasticità fraseologica, specifica soprattutto delle fasi «cinetiche», da un lato infatti mitiga l'attrito stilistico tra momenti lirici e discorsivi, dall'altro induce a individuare autonomi moduli formali dentro i contorni delle singole sezioni, dove, rimanendo costante la funzione drammaturgica, spesso s'impone all'ascolto la logica quasi astratta di forme binarie, ad arco, a ritornello e così via. In quanto fenomeno circoscritto simili "sottodivisioni" non esercitano nessun influsso sul piano macrostrutturale se non quello di comprometterne la visibilità, di conseguenza ne ometteremo l'analisi, priva d'interesse ai fini della nostra indagine.

Ma se da un lato la ricchezza di gradi intermedi tra declamato e arioso porta in primo piano solo i livelli architettonici inferiori, su cui non a caso si sono concentrati gli studiosi, dall'altro sarà proprio l'inusitato ordine di grandezza a ostacolare presso Wagner la percezione delle macrostrutture, spesso dilatate per decine e decine di minuti. Stordito pure dall'apparente

imprevedibilità degli accadimenti armonico-melodici, l'ascoltatore difficilmente è in grado di cogliere nella loro interezza gli ampi svolgimenti formali, cosicché la sua attenzione finisce per focalizzarsi piuttosto su fenomeni circoscritti. Dissimulata l'ossatura portante, la cui presenza deve passare del tutto inosservata, la partitura suscita dunque l'effetto di generarsi in maniera «organica», senza un piano stabilito a priori, esaudendo così appieno le convinzioni estetiche espresse negli scritti del periodo «riformista»:

»Irrationalität« der Abstände und stetes In-Fluß-Bleiben des Harmonischen verhindern zusammenfassendes Hören und strukturelle Verfestigung, evozieren indessen die Vorstellung des naturhaft Organischen. Ihr entspricht das melodische Verfahren (umformende Wiederholung eines kurzen melodischen Kerns) und das Prinzip des harmonischen Fortgangs. Der Hörer soll nicht dazu kommen zu überblicken, zu disponieren und Bezogenheiten über längere Strecken hinweg zu realisieren, sondern gebannt sein vom Augenblick, das musikalische Geschehen als naturhaft sich Ereignendes aufnehmen und überwältigt werden von der Wiederkehr des Gleichen in immer neuer, unerschöpflich und unendlich anmutender Form. Die Musik soll die Handlung als stete Gegenwart bewußt machen und in diese Gegenwart auch Vergangenes möglich einbeziehen, was sowohl die Erinnerungsfunktion der Leitmotive als auch die wichtige Rolle der Erzählung in Wagners Musikdramen erklärlich macht.⁵

Di conseguenza non stupisce se, depistati dalle dichiarazioni di Wagner, si è sinora mancato di rilevare l'influsso dei modelli formali italiani nella concezione strutturale dei Musikdramen: ciò può emergere esclusivamente a un'analisi condotta secondo una prospettiva più estesa, quando, nell'intento di riallacciare i fili degli ordini architettonici superiori, ci si prefigge di mantenere viva la concentrazione lungo arcate che attraversano decine e decine pagine.

2 – *Tristan und Isolde*

Quanto illustrato nel paragrafo precedente trova la sua manifestazione più rappresentativa in *Tristan und Isolde*, lavoro inizialmente concepito per una compagnia italiana,⁶ nel quale un'architettura drammaturgico-musicale chiaramente riconducibile alla «solita forma» individua i punti culminanti del testo, ovvero il grande duetto d'amore del secondo atto e la morte dei protagonisti, in conclusione al terzo.

Nel primo caso l'episodio si articola nel canonico schema quadripartito, le cui sezioni cinetiche presentano a loro volta delle evidenti suddivisioni interne, mentre quelle statiche seguono un decorso di carattere unitario. Dopo un interludio sinfonico che descrive l'inquieta attesa di Isolde e l'arrivo di Tristan, all'altezza del quale i due protagonisti erompono – ancora nel corso della transizione – in un breve intervento vocale, il «tempo d'attacco» comincia con una sorta di crescendo dove le linee del canto si sovrappongono in un empito di passionalità (un momento quasi

⁵ STEFAN KUNZE, *Über Melodiebegriff und musikalischen Bau...*, cit., p. 142

⁶ Per la precisione, si trattava di quella – «eccellente» – di Rio de Janeiro; cfr. *Epilogischer Bericht (SDD, VI, 268-269)*.

estatico, dunque, se la scrittura musicale non imprimesse un forte impulso in avanti). Senza soluzione di continuità si compie poi il passaggio ad una fase di natura dialogica, in cui le melodie, mai abbinate in un canto a due, rimangono in bilico tra il declamato e l'arioso. Sebbene in senso stretto l'azione non prosegua, qui il tempo rappresentato sembra avanzare mentre gli amanti esprimono i propri sentimenti in un discorso a volte reciproco e a volte tra sé, talora inframmezzato dal ricordo/narrazione di vicende passate (non dimentichiamo che il duetto intende proprio simboleggiare la fusione delle anime gemelle in un'unica entità spirituale).

Introdotta da alcune battute affidate all'orchestra, durante le quali «Tristan zieht Isolde sanft zur Seite auf eine Blumenbank nieder», ha quindi luogo un vero e proprio «adagio», ossia una sezione estatica in cui l'attimo si espande per estrinsecare il lato più intimo dei personaggi, mentre il testo intonato dalla coppia allude in maniera assai esplicita al rapimento atemporale indotto dall'atto amoroso («Tristan und Isolde versinken wie in gänzliche Entrücktheit», specifica Wagner sul primo intervento di Brangäne). A livello compositivo emerge un trattamento d'immediata riconoscibilità, ricorrente pure negli altri Musikdramen in abbinamento a circostanze analoghe. Lo connota in primo luogo una nitida preminenza delle linee vocali sull'orchestra: questa, concepita in veste d'accompagnamento, dipinge infatti uno sfondo sonoro dai colori soffusi, gli strumenti divisi e corredati di sordina, dove l'ostinato ritmico e i pedali armonici creano un voluto effetto d'immobilità. Da parte sua il canto acquisisce uno stampo solistico grazie alla fraseologia dai contorni tendenzialmente regolari, spesso d'articolazione ternaria, dove ogni rischio di rigidità viene abilmente eluso tramite l'impiego di semplici espedienti, quali una moderata elasticità sintattica e, soprattutto, l'intrecciarsi delle voci in base a disegni simili ma leggermente sfasati.

Sul termine dell'«adagio» la voce fuori scena di Brangäne distoglie gli amanti dall'estasi, cosicché con un'apparizione esposta del tema della notte rivelatrice gli svolgimenti drammaturgico-musicali intraprendono un nuovo stadio cinetico – ovvero il «tempo di mezzo» –, durante il quale Tristan e Isolde, supportati dalla partecipazione attiva dell'orchestra, espongono il proprio pensiero senza una chiara distinzione tra dialogo effettivo e discorso tra sé e sé. Con un graduale cambio di sonorità guidato dall'arpa la sezione viene però interrotta per lasciar spazio a una parentesi estatica, in cui le melodie vocali dalla configurazione spiccatamente periodica si stagliano sul tremolo degli archi divisi e con sordine. Dopo un annuncio dell'ancella uguale a quello posto in conclusione all'«adagio», il «tempo di mezzo» quindi riprende, introdotto come la prima volta dal tema della notte rivelatrice, mentre la connessione tra le due metà risulta garantita anche tramite evidenti simmetrie testuali:

ISOLDE	TRISTAN
Lausch, Geliebter!	Soll ich lauschen?
TRISTAN	ISOLDE
Lass mich sterben!	Lass mich sterben!
ISOLDE	TRISTAN
Neid'sche Wache!	Muss ich wachen?
TRISTAN	ISOLDE
Nie erwachen!	Nie erwachen!
ISOLDE	TRISTAN
Doch der Tag	Soll der Tag
muss Tristan wecken?	noch Tristan wecken?
TRISTAN	ISOLDE
Lass den Tag	Lass den Tag
dem Tode weichen!	dem Tode weichen!

Sebbene insolito, il procedimento era già apparso con modalità analoghe nel *Maometto secondo* di Rossini, per la precisione all'interno del grande terzetto del primo atto, nel quale, sospeso per l'uscita di scena di due interpreti, fungeva da ponte strutturale a cavallo della frattura la riproposizione del medesimo crescendo rossiniano, inserito prima e dopo la preghiera delle donne.

Segna dunque il passaggio all'ultima parte del duetto un breve intervento orchestrale, una sorta di crescendo basato su discesa cromatica dei bassi e reiterazione agli archi del medesimo disegno, costituito da una linea dell'estensione di una battuta condotta per gradi discendenti ai violini, ovvero ascendenti per viole e violoncelli. Qui l'incremento di tensione si attua pure sull'onda dell'accurata scrittura dinamica: quattro volte *fp*<, di misura in misura, poi molto cresc. da un *fp* al *ff* previsto sull'ingresso di Tristan e Isolde.

Inizia così una sezione connotata sotto il profilo drammaturgico da un carattere statico, poiché vi avviene di nuovo l'estrinsecazione dell'intimo dei protagonisti in una dimensione fuori dal tempo, mentre il trattamento compositivo manifesta una spinta propulsiva spesso tipica delle «strette». Denso appare il tessuto orchestrale, con frammenti melodici affidati a singole parti in modo da interloquire con le voci, tuttavia il canto torna ad imporsi all'ascolto grazie all'impianto regolare della fraseologia e al frequente gioco imitativo tra le due linee, talora sfasate e talora esattamente sovrapposte.

Termina infine la scena un nuovo crescendo sul tema dell'impeto passionale, il quale verrà bruscamente interrotto dall'improvviso urlo di allarme di Brangäne (in questa, come in tutte le altre tabelle, i numeri racchiusi tra parentesi quadre indicano la battuta alla cui altezza, approssimativamente, la sezione ha inizio; vista la caratteristica fluidità della wagneriana «Kunst des Übergangs», tali indicazioni vogliono rivestire un mero valore orientativo, segnalando la zona – non il momento esatto – dove avviene il passaggio a un nuovo momento formale).

Tab. 1: *Tristan und Isolde* (II, 2)

<p align="center">Interludio strumentale [b. 487] TRISTAN Isolde! Geliebte! ISOLDE Tristan! Geliebter!</p>		
<p>ISOLDE Bist du mein? [...]</p> <p>BEIDE Ewig, ewig ein!</p>	<p>Crescendo (a 2) [b. 567] Manifestazione passionale Sfocia senza soluzione di continuità nella sezione successiva</p>	<p>Sezione dialogica [b. 567] («tempo d’attacco»)</p>
<p>ISOLDE Wie lange fern! [...]</p> <p>TRISTAN Liebeswonne ihm lacht!</p>	<p>Sezione dialogica [b. 635] Espressione reciproca/a sè dei sentimenti</p>	
<p align="center">Interludio strumentale [b. 1102]</p>		
<p>BEIDE O sink hernieder, Nacht der Liebe [...]</p> <p>BRANGÄNES STIMME Bald entweicht die Nacht.</p>	<p>Momento estatico (a 2) Invocazione alla notte</p>	<p>Sezione statica [b. 1111] («adagio»)</p>
<p align="center">Tema della notte rivelatrice [b. 1258]</p>		
<p>ISOLDE Lausch, Geliebter! [...]</p> <p>ISOLDE Wär’ Tristan der Tod gegeben?</p>	<p>Sezione dialogica [b. 1266] Espressione reciproca/a sè dei sentimenti</p>	<p>Sezione dialogica [b. 1266] («tempo di mezzo»)</p>
<p>TRISTAN So starben wir, [...]</p> <p>BRANGÄNE Schon weicht dem Tag die Nacht.</p>	<p>Parentesi estatica (a 2) [b. 1373] Fusione delle personalità nell’amore</p>	
<p>TRISTAN Soll ich lauschen? [...]</p> <p>ISOLDE Ewig währ uns die Nacht!</p>	<p>Riprende la sezione dialogica [b. 1436]</p>	
<p align="center">Crescendo orchestrale [b. 1473]</p>		
<p>BEIDE O ew’ge Nacht, [...]</p> <p>BEIDE Höchste Liebeslust!</p>	<p>Canto a 2 Invocazione alla notte</p>	<p>Sezione statica [b. 1480] («stretta»)</p>
<p align="center">Urlo di Brangäne [b. 1631]</p>		

Altrettanto significativa appare la scelta d'inquadrare nella «solita forma» il momento forse più intenso del Musikdrama, vale a dire la scena in cui, subito dopo la morte di Tristan, Wagner descrive la trasfigurazione finale dell'eroina eponima in una sorta di apoteosi nell'amore. Connotata da proporzioni piuttosto ampie, la struttura presenta pure in questo caso contorni ben definiti, malgrado le interpolazioni del canto negli interventi strumentali che fungono da cesura, cosicché ne

risulta tratteggiata un'articolazione tripartita chiaramente conforme al modello italiano (com'era norma nelle arie, vi sarebbe venuto a cadere il «tempo d'attacco»):

Tab. 2: *Tristan und Isolde* (III, 2-3)

Interludio orchestrale [b. 1295] ISOLDE Tristan! Ha! TRISTAN Isolde!		
ISOLDE Ich bin's, ich bin's, [...]	Breve introduzione in declamato [b. 1325] Discorso rivolto a Tristan	Sezione monologica, statica («adagio») [b. 1325]
ISOLDE bleibe mir wach!		
ISOLDE So bange Tage [...]	Arioso [b. 1344]	
ISOLDE Horch! Er wacht!		
Transizione orchestrale [b. 1424] Tema della morte nell'amore ISOLDE Geliebter!		
HIRT Kurwenal! Hör! [...]	Scena dinamica, a cui partecipano tutti i personaggi tranne Tristan e Isolde [b. 1429]	Sezione dialogica, dinamica («tempo di mezzo») [b. 1429]
KURWENAL dass der Treue auch mitkommt		
MARKE Todt denn alles! [...]	Breve arioso di Marke [b. 1551]	
MARKE der Wahn häufte di Not!		
Transizione [b. 1613] Tema della morte nell'amore BRANGÄNE Hörst du uns nicht? Isolde! Traute! Vernimmst du die Treue nicht!		
ISOLDE Mild und leise [...]	Trasfigurazione d'Isolde	Sezione monologica, statica («stretta») [b. 1621]
ISOLDE Höchste Lust!		

L'episodio comincia con un interludio orchestrale denso di Leitmotive, durante il quale Isolde fa il suo ingresso sul palco giusto in tempo per vedersi spirare l'amante tra le braccia, nelle ultime battute del passaggio, mentre i violoncelli con sordina enunciano il tema della reciproca confessione. Separata da quanto precede tramite una pausa generale prolungata dalla corona, prende qui l'avvio una fase monologica (l'«adagio») le cui frasi iniziali, rivolte direttamente a Tristan, definiscono disegni irregolari su un trattamento dell'orchestra simile a quello dei recitativi accompagnati – accordi a mo' di punteggiatura, oppure sfondo sonoro al canto –, costituendo così

una concisa introduzione all'arioso successivo. In concomitanza con il cambio d'impostazione attuato a livello testuale, ora una manifestazione dell'interiorità d'Isolde posta al di fuori della situazione contingente, anche la scrittura musicale acquisisce maggiore complessità, la linea vocale e gli strumenti intrecciati a portare avanti il discorso. Di conseguenza la sezione si configura come momento solistico, sebbene la sintassi melodica non indugi mai in suddivisioni periodiche.

Poche misure di transizione sul tema della morte nell'amore, formato dalla figurazione sulla quale nel duetto del secondo atto erano stati intonati i versi «So starben wir, / um ungetrennt» (l'inizio stesso della parentesi estatica lì al centro del «tempo di mezzo»), conducono a una scena di natura prettamente dinamica cui prendono parte tutti gli altri personaggi del dramma, mentre i due eroi eponimi giacciono esanimi ai loro piedi – Tristan già morto, Isolde svenuta al termine della cesura strumentale. La partecipazione dell'orchestra si rivela qui fondamentale, poiché sulla sua trama di concezione sinfonica le parti vocali si avvicinano in maniera irregolare. Verso la fine invece, ossia dopo l'uccisione di Kurwenal, la fraseologia diviene più periodica con le invocazioni rivolte da re Marke ai due amanti, una sorta di breve arioso inframmezzato dagli interventi di Brangäne, dove il ricorrere del tema della morte nell'amore prepara in modo graduale il trapasso all'ultimo segmento formale.

E proprio questa melodia, con la continua reiterazione della sua testa tra i vari strumenti – un motivo di due battute –, imprime una spinta propulsiva al tessuto musicale della «stretta», di cui rappresenta l'elemento portante, sino a sfociare in un crescendo conclusivo costruito, come nell'epilogo del duetto del secondo atto, sul tema dell'impeto passionale. Nella progressiva trasfigurazione d'Isolde, ormai alienata dalla realtà tangibile, la dimensione atemporale del testo viene resa con un procedimento analogo a quello messo in pratica nel finale di *Guglielmo Tell*, ovvero tramite la sequenza potenzialmente infinita di uno stesso modulo dai contorni regolari, ripetuto ogni volta a un'ulteriore terza di distanza (entrambi i Leitmotive, d'altronde, si prestavano a un simile trattamento, essendo quello della morte nell'amore concepito già all'origine in termini simili, mentre il secondo – il tema dell'impeto passionale, appunto – si compone di minime scale cromatiche).

Se quindi il crescendo conclusivo rimanda in modo palese agli ultimi svolgimenti del duetto, la prima metà di questa sezione, riservata al canto solistico della protagonista, mostra dei forti legami con la parentesi estatica aperta dal verso «So starben wir», di cui riprende la scrittura. Sotto una linea vocale dalla sintassi tendenzialmente periodica, l'orchestra ordisce infatti un denso sfondo sonoro a partire dal tremolo degli archi con sordina, gli strumenti quasi sempre divisi, dove pure le figurazioni di contrappunto al canto appaiono desunte dall'episodio di riferimento.

3 – Der Ring des Nibelungen

Das Rheingold

Nel valutare l'impatto della «solita forma» sulla concezione strutturale dei Musikdramen, assai significativo è constatarne l'impiego lungo l'intero svolgimento del *Ring des Nibelungen*, tanto nelle pagine antecedenti al 1857 – *Rheingold* e *Walküre* –, quanto in quelle portate a termine dopo il 1869 – terzo atto di *Siegfried*, *Götterdämmerung*: ciò testimonia, infatti, come Wagner durante i dodici anni d'interruzione non abbia mai ripensato il ruolo da attribuire a tale principio nelle proprie partiture.

Nel caso del *Rheingold*, lavoro quasi a sé nella Tetralogia a causa del suo eccezionale carattere di «vigilia», il decorso drammaturgico-musicale si articola in quattro momenti (l'ultimo bipartito) incorniciati da interludi sinfonici, mentre all'interno l'articolazione formale non origina di norma cesure troppo evidenti. Tranne la terza e la prima metà della quarta, le altre scene (compresa la seconda parte dell'ultima) si compongono di due sezioni cinetiche imperniate attorno a un arioso centrale, nel quale ricorrono sempre alcuni tratti comuni, come la sintassi melodica più regolare, l'orchestrazione a strumenti divisi, l'affiorare in primo piano di motivi connessi al Reno e all'oro.⁷

Un chiaro esempio dell'influsso esercitato dalla «solita forma» su questo componimento, sebbene filtrata attraverso una rilettura relativamente libera, emerge nell'impianto architettonico della prima metà della quarta scena, dove nel dipanarsi pressoché ininterrotto di un unico episodio dinamico si assiste all'avvicendamento di due fasi dialogiche e due monologiche, di cui solo l'ultima denota un carattere più propriamente statico. In generale la condotta del canto, pur conoscendo gradi diversi d'elasticità, tende a non organizzarsi mai in disegni davvero periodici per mantenersi invece prossima a una scrittura di tipo declamato, cosicché l'identità dei distinti

⁷ Citiamo qui di seguito le estremità dei suddetti ariosi:

Scena 1: bb. 514-568 WOGLINDE
 Lugt, Schwestern!
 [...]
 RHEINTÖCHTER
 Rheingold!
 Rheingold!
 Heiajaheia!
 Wallalalalala heiajahei!

Scena 2: bb. 1340-1418 LOGE
 So weit Leben und Weben,
 [...]
 und ewig es bliebe ihr Eigen.

Scena 4 (seconda parte): bb. 3456-3521 ERDA
 Weiche, Wotan! weiche!
 [...]
 sinn' in Sorg' und Furcht!

Si noti a margine come il tema di Erda sia derivato in linea diretta dal motivo del Reno.

momenti strutturali, individuati da cesure percepibili senza difficoltà, poggia innanzitutto sul trattamento riservato all'orchestra. Se dunque i decorsi formali definiscono segmenti dalle proporzioni non molto estese – l'intera vicenda si svolge infatti in una decina di minuti –, è la diffusa omogeneità stilistica a depistare l'ascoltatore dal riconoscimento dell'ossatura portante.

Dopo un interludio volto a marcare lo stacco con il quadro precedente, durante il quale Wotan e Loge fanno ritorno dal Nibelheim conducendo con sé Alberich prigioniero, ha inizio una sezione dialogica nel cui corso quest'ultimo verrà costretto a consegnare il tesoro per riscattare la propria libertà. Qui l'orchestra, spesso intercalando il canto con accordi usati a mo' di punteggiatura, si defila nel ruolo di un accompagnamento dove intervengono solo rari Leitmotive.

Con il rapido susseguirsi in un breve lasso di tempo di quattro temi, associati rispettivamente alla lancia, all'anello, all'oro del Reno e al potere dell'oro, acquista rilievo il passaggio a una fase monologica dominata dal ritmo puntato dei Nibelunghi. Su di esso Alberich, interrotto solo all'inizio da una fugace intromissione di Wotan, sostiene una parte di natura indubbiamente solistica senza sfociare tuttavia in un vero arioso, a causa da un lato della sintassi melodica non regolare, dall'altro di una dimensione in bilico tra la staticità dell'invocazione e l'effetto dinamico indotto dal movimento dei Nibelunghi sul palco.

Una volta concluso con una coda strumentale il trasporto in superficie di tutte le ricchezze accumulate nel sottosuolo, l'insistente sfondo ritmico viene meno per lasciar spazio a una scrittura musicale inizialmente ricalcata su quella della prima sezione: ne costituiscono i tratti fondamentali la scarsa presenza di Leitmotive, la funzione d'accompagnamento riservata all'orchestra, l'impiego degli accordi a mo' di punteggiatura. In seguito, al culmine dello scontro tra Wotan ed Alberich per il possesso dell'anello (a partire dal verso «Dein Eigen nennst du den Ring?»), la trama sonora s'ispessisce in una partecipazione più attiva degli strumenti, mentre le linee melodiche assumono contorni decisamente meno frammentari.

Segnata con un atto di violenza la vittoria definitiva del dio, la transizione verso la fase conclusiva della struttura avviene in modo graduale, con interventi sconnessi dei tre personaggi su un tessuto orchestrale dai tratti instabili, finché, dopo poche battute ancora simili a un recitativo, Alberich erompe nella maledizione che per l'intera Tetralogia dannerà l'anello. Dal punto di vista drammaturgico assistiamo qui, dunque, all'unico momento statico dell'episodio, una sezione monologica conclusa da un breve interludio orchestrale dove il canto, pur non raggiungendo mai un'effettiva periodicità fraseologica, si staglia incontrastato su uno sfondo sonoro passivo dominato da legni ed ottoni, ai quali si aggiungerà poi il tremolo degli archi divisi.

Tab. 3: Das Rheingold (4)

Interludio orchestrale [b. 2745]		
LOGE Da, Vetter, [...] ALBERICH so ruf' ich ihn her.	Loge e Wotan costringono Alberich a consegnare il tesoro	Sezione dialogica [b. 2857]
tema della lancia [b. 2916] tema dell'anello tema dell'oro del Reno tema del potere dell'oro		
ALBERICH Wohlan, die Nibelungen [...] ALBERICH auf den Fersen folg' ich euch nach!	Invocazione ai Nibelunghi Momento solistico	Sezione monologica [b. 2926]
Coda orchestrale [b. 2969]		
ALBERICH Gezahlt hab' ich; [...] WOTAN Bind' ihn los!	Sparisce il ritmo dei Nibelunghi Alberich viene costretto a consegnare l'anello	Sezione dialogica [b. 2987]
Transizione [b. 3110] LOGE Schlüpfe denn heim! Keine Schlinge halt dich: Frei fahre dahin!		
ALBERICH Bin ich nun frei? [...] ALBERICH Meinen Fluch fliehst du nicht!	Sezione statica Maledizione di Alberich	Sezione monologica [b. 3117]
Breve interludio orchestrale [b. 3180]		

Die Walküre

Passando invece a considerare il corpo vero e proprio della saga, tra le tre «giornate» è sicuramente la *Walküre* quella dove la «solita forma» esercita il massimo influsso, poiché alla logica di tale principio, attuato secondo modalità più o meno prossime al modello originario, sono qui riconducibili episodi ampi e di notevole pregnanza sia sul piano espressivo che per l'economia del dramma.

Il primo esempio coincide non a caso con la scena in cui Siegmund e Sieglinde si arrendono alla passione: punto nodale dell'intera vicenda, in queste pagine l'intensità emotiva sale all'apice per dar vita al passaggio che nella Tetralogia doveva risultare scabroso sopra ogni altro – in particolare agli occhi della borghesia –, poiché prevede l'infrazione di uno dei tabù più sacri alla società occidentale, ovvero l'incesto. Il gesto, peraltro, non solo viene rappresentato con i medesimi colori dell'amore legittimo, ma riceve persino giustificazione in quanto i protagonisti, travolti dalla

forza incontrastabile di un istinto primigenio, si collocano del tutto al di fuori dei parametri morali della cultura europea.

Sebbene l'organizzazione quadripartita dell'ossatura portante dimostri qui tratti assolutamente regolari, nell'insieme la percezione dei decorsi formali può risultare problematica a causa in primo luogo dei confini non troppo nitidi, segnati o da cesure di scarsa evidenza, o da transizioni strumentali sulle quali s'innesta anche la voce. D'altro lato la connotazione dei diversi momenti drammaturgico-musicali, tornati dopo il *Rheingold* a un ordine di grandezza decisamente superiore, acquisisce un aspetto apparentemente ambiguo con il momentaneo alternarsi all'interno di ogni fase – persino nelle due «statiche» – di gradi diversi di periodicità melodica, cui spesso si associa il passaggio dal discorso interpersonale all'estrinsecamento dell'intimo di un personaggio e viceversa. Fissato nella parte iniziale il carattere complessivo della sezione, quindi, da questo negli svolgimenti successivi Wagner tende di quando in quando a deviare, com'era del resto consueto nel generale approccio compositivo ai Musikdramen (si veda ad esempio la gestione della regolarità sintattica nel caso delle melodie relative allo “stato di natura”).

Posto subito a ridosso del monologo notturno di Siegmund, conclusosi sul ritmo di Hunding e su un breve frammento tratto dal tema dei Welsunghi, l'episodio comincia con l'ingresso in scena di Sieglinde, annunciata ai violoncelli dal suo specifico Leitmotiv. Interpellando l'ospite, questa dà l'avvio a una sezione di chiara natura cinetica dove, narrati gli antefatti riguardanti la spada infissa nel frassino, sull'onda di un climax emotivo avviene la prima presa di coscienza della reciproca passione. Le linee del canto, contraddistinte a livello fraseologico da una condotta marcatamente asimmetrica, poggiano su una trama orchestrale abbastanza rarefatta in cui, quando i Leitmotive non offrono il loro apporto semantico alla scena, semplici accordi punteggiano rapidi il testo oppure vengono distesi in uno sfondo passivo.

Terminato il racconto di Sieglinde, la scrittura musicale s'ispessisce all'altezza del verso «O fänd' ich ihn heut'», mentre il fuoco della rappresentazione si sposta sull'interiorità dei protagonisti segnando l'esordio – confermato dal netto cambio di metrica – di un momento arioso ancora racchiuso nella sezione cinetica. Nel complesso l'unitarietà è garantita sulla base della continuità stilistica: se infatti il tessuto sonoro assume finalmente un aspetto compatto, tuttavia nel trattamento compositivo non si segnalano variazioni significative, in quanto nel fitto susseguirsi di motivi identificanti la sintassi vocale diviene solo appena più periodica.

Con le strappate in ff di timpani, tromboni e trombe interrompe la prima fase formale l'improvviso aprirsi della porta d'ingresso sulla luminosa notte di luna piena, cosicché alcune battute di transizione – nelle quali intervengono anche le voci – conducono sulle volate delle arpe a un momento statico di grande intensità espressiva (un vero e proprio «adagio» dal carattere quasi

chiuso che, non a caso, viene spesso estrapolato dalla partitura al fine d'essere eseguito in veste di pezzo autonomo).

Imponendosi fin da subito quale corrispettivo musicale del rapimento amoroso, la sezione esibisce tutte le fattezze riservate nei Musikdramen a tali circostanze (avevamo osservato un comportamento analogo nel grande duetto dal secondo atto di *Tristan und Isolde*), a partire dal soffuso tappeto strumentale – d'agogica quasi sempre compresa tra *p* e *pp* – dove gli archi divisi e con sordina lasciano reiterare figurazioni cullanti. Inserite nella cornice metrica ternaria dalla peculiare oscillazione di 9/8 e 3/4, le linee melodiche si stabilizzano in una fraseologia dai contorni periodici tramite cui le parti vocali assumono un pieno rilievo solistico rispetto all'orchestra, qui concepita in funzione d'accompagnamento. Nell'immobilità drammatica della scena i Leit motive tendono a focalizzarsi sull'espressione del sentimento predominante, riassumibile nella metafora amore-primavera, cosicché nel continuo riproporsi di questi due temi risulta garantita la coesione interna dell'«adagio».

Pure in questa fase infatti, in modo analogo a quanto si era riscontrato nella precedente, una volta consolidata la connotazione complessiva la scrittura inizia a tentare parziali deviazioni: vi assistiamo nella breve parentesi declamata sui versi «Fremdes nur sah ich von je, / freundlos war mir das Nahe; / als hätt' ich nie es gekannt» (un rinvio anche contenutistico al «tempo d'attacco»), intonati da Sieglinde con modalità più consone alle sezioni «cinetiche» vista la combinazione dell'asimmetria melodica con un tessuto strumentale dalla condotta discontinua. Verso la conclusione, poi, la trama musicale dell'arioso tende progressivamente a sfaldarsi in una periodicità sempre meno pronunciata, un processo che acquista maggiore evidenza partire dalla frase «Wie dir die Stirn / so offen steht». In orchestra s'infittisce ora la partecipazione di motivi finalmente estranei alla sfera amorosa, tra i quali spicca in primo piano il tema del Walhalla, qui riferito a Wotan, circondato da isolati rimandi alla spada e all'eroismo dei Walsunghi.

Il passaggio alla sezione successiva, investita nella logica formale complessiva della funzione di «tempo di mezzo», si compie a questo punto quasi senza soluzione di continuità, la cesura segnalata da una semplice corona posta a cavallo della stanghetta. Tuttavia, con il brusco ritorno del dialogo a una dimensione concreta dopo le trasognate osservazioni appena espresse dai personaggi, pure l'approccio compositivo muta in maniera sensibile, proponendo non a caso una scrittura analoga a quella applicata nella prima fase «cinetica» dell'episodio. Mentre infatti Sieglinde interroga Siegmund riguardo alle sue origini, la sintassi del canto si riporta a disegni irregolari inseriti in una fitta rete di Leit motive, tramite cui l'orchestra riconquista il proprio ruolo attivo nella narrazione.

Una volta definita l'identità del protagonista, costituisce un ulteriore parallelismo con il «tempo d'attacco» l'erompere della partitura in alcune battute d'arioso, qui affidato al solo interprete maschile, dove – com'era avvenuto in precedenza – la sostanziale omogeneità stilistica riconduce il passaggio entro la cornice della sezione «cinetica». Malgrado la linea vocale s'organizzi in componenti chiaramente simmetriche, il tessuto musicale, per quanto di maggiore compattezza, seguita a comporsi innanzitutto di Leitmotive, lasciando poi crescere gradualmente la tensione drammatico-musicale su un tremolo degli archi punteggiato di brevissime ma veementi forcelle.

Battezzata Nothung la spada lasciatagli da Wotan, nel momento in cui Siegmund la svelle dal tronco del frassino è finalmente un gesto di forte impatto scenico a originare una delle cesure più nette dell'intera struttura, una manciata di battute affidate all'orchestra durante le quali le trombe impongono con forza il tema relativo all'arma. Con l'ingresso delle arpe, in seguito accompagnate dagli accordi ribattuti di legni e corni e da un rapido disegno arpeggiante agli archi acuti, viene inaugurata la scrittura strumentale che connoterà la fase conclusiva dell'episodio. Su questo sfondo sonoro dalla natura passiva si staglierà infatti il canto marcatamente periodico del protagonista, intercalato dalla comparsa in posizioni esposte di singoli Leitmotive, volti ad estrinsecare gli elementi che, tirando le fila della vicenda, vorticano nell'euforia guerriero-passionale di Siegmund (avremo da un lato l'eroismo dei Welsunghi e la spada, dall'altro i temi relativi alla sfera amorosa, e quindi di richiamo all'«adagio»). Nell'arioso, quindi, come consueto nelle «strette», l'espressione atemporale dell'intimo prende forma in una partitura dai tratti vivaci.

Infine, con l'intervento di Sieglinde sul motivo dell'estasi d'amore, il primo atto s'indirizza al termine tramite un nuovo cambio di rotta verso una rapida parentesi dialogica, quasi in una sorta di transizione: sulle parole dell'eroina la trama musicale provvisoriamente si alleggerisce in una strumentazione meno densa e continuativa, per poi intensificarsi, a partire dalla frase conclusiva di Siegmund, nelle fitte pagine sinfoniche che accompagnano la chiusura del sipario.

Tab. 4: Die Walküre (I, 3)

tema di Hunding [b. 922] tema dei Walsunghi (frammento) tema di Sieglinde		
SIEGLINDE Schläfst du, Gast? [...] SIEGMUND fühl' ich dein schlagendes Herz!	Racconto degli antefatti riguardanti la spada infissa nel frassino. Scoppio della passione.	Sezione cinetica [b. 931] («tempo d'attacco»)
Improvviso spalancarsi della porta d'ingresso [b. 1087] Transizione SIEGLINDE Ha, wer ging? Wer kam herein? SIEGMUND Keines ging doch keiner kam: siehe, der Lenz lacht in den Saal!		
SIEGMUND Winterstürme wichen dem Wonne-mond, – [...] SIEGLINDE schon wollt' ich beim Namen ihn nennen!	Estasi amorosa	Sezione statica [b. 1099] («adagio»)
corona [b. 1342]		
SIEGLINDE Wehwalt heisst du fürwahr? [...] SIEGMUND heraus aus der Scheide zu mir! –	Sieglinde battezza Siegmund. Siegmund chiama la spada Nothung	Sezione cinetica [b. 1344] («tempo di mezzo»)
Intervento orchestrale [b. 1437] tema della spada Siegmund estrae la spada dal tronco		
SIEGMUND Siegmund, den Wälsung, siehst du, Weib! [...] wenn Siegmund dir liebend erlag!	Arioso Euforia guerriero-passionale	Sezione statica [b. 1444] («stretta»)
Conclusione [b. 1477] SIEGLINDE Bist du Siegmund, den ich hier sehe – Sieglinde bin ich, die dich ersehnt: die eigne Schwester gewannst du zu eins mit dem Schwert! SIEGMUND Braut und Schwester bist du dem Bruder – so blühe den Wälsungen-Blut!		

Assai nitida pur nelle sue vaste estensioni si mostra invece la struttura del grande passo solistico sostenuto da Wotan al termine della *Walküre*, i cui confini formali, in veste d'estesi interludi affidati all'orchestra, emergono con vigore in un discorso connotato da una complessiva omogeneità tanto stilistica quanto contenutistica. Apice emozionale della scena terza, questo

momento si distacca dalle pagine subito precedenti innanzitutto per il defilarsi di Brünnhilde da fattore attivo del dialogo a una posizione di semplice spettatore, la sua presenza fisica così poco influente durante il monologo del padre da non venire mai registrata nemmeno sotto forma di Leitmotiv – proprio sull’ultima comparsa della cavalcata delle Walküre si era compiuta non a caso la transizione alla parte finale dell’atto.

Oltre a ciò, pure nel trattamento compositivo la fase solistica dimostra la propria autonomia nei confronti del “duetto”: questo infatti era contraddistinto – come di norma nelle sezioni cinetiche – da un melodiare non periodico abbinato a una certa variabilità nella scrittura orchestrale, la quale in alcuni punti era concepita in ruolo d’accompagnamento, la trama sconnessa a supportare il testo con interventi a mo’ di “punteggiatura”, in altri si organizzava in un discorso più continuativo, mentre in generale appariva sempre ricco il contributo dei Leitmotive alla descrizione della vicenda. Al contrario, l’arioso si connota come un complesso vocale-sinfonico di carattere unitario, in quanto nel suo corso l’impostazione della partitura non subisce sostanziali modifiche: la fraseologia del canto mantiene sempre tratti regolari, integrandosi in un ricco tessuto strumentale dove l’apporto semantico veicolato dai Leitmotive – componenti attive a livello narrativo – si coniuga con il puro fascino timbrico dello sfondo sonoro, investito di un ruolo passivo rispetto al libretto (in altre parole l’orchestra, congiungendo le caratteristiche solitamente disinte tra sezioni «cinetiche» e «statiche», qui sia funge da semplice accompagnamento alla parte vocale sia vi si affianca in una posizione paritaria e complementare).

Allo stesso modo, dal punto di vista drammaturgico si assiste solo a una minima differenziazione tra le fasi formali, poiché in esse, in conformità all’accezione tradizionale delle arie, il fuoco della rappresentazione rimane costantemente incentrato sull’intimo di Wotan, seguendone gli sviluppi attraverso tre principali blocchi tematici tra i quali ha luogo un leggero cambio di prospettiva. Se infatti in un primo tempo il discorso viene parzialmente indirizzato verso l’esterno, in quanto il tumulto dei sentimenti prorompe in un commosso commiato a Brünnhilde, nel secondo il testo s’introverte nella rievocazione di ricordi connessi all’amata figlia, su cui, ormai svilta a donna, al termine della sezione cadrà la condanna al sonno magico. La conclusione, invece, si attua sul vigoroso appello a Loge affinché offra il suo scudo alla Walkiria dormiente.

La struttura tripartita così delineata costituirebbe quindi un’eccezione rispetto ai parametri della «solita forma», poiché negli schemi difettivi solitamente assegnati alle arie viene di norma a cadere il «tempo d’attacco», qui invece mantenuto a discapito della fase «cinetica» centrale. Ciò tuttavia non riduce affatto il debito di tale scena nei confronti della tradizione italiana, dove esempi simili abbondano – si veda ad esempio la seconda aria dell’eroe eponimo dal *Maometto secondo* di Rossini –, in quanto essenziale è piuttosto l’osservanza del principio secondo cui, nell’arioso di

Wotan come nell'opera, funzione drammaturgica e trattamento compositivo concorrono a definire il decorso architettonico in base alla successione di momenti «statici» e dinamici.

Dopo il tormentoso dialogo appena svoltosi tra Brünnhilde e il padre alcune battute orchestrali, immagine della profonda emozione che ha infine sopraffatto il dio, danno l'avvio alla sezione iniziale dell'episodio preparandone la scrittura dal carattere prettamente sinfonico, la strumentazione piena a tracciare un sontuoso sfondo sonoro nella cui trama spiccano i temi della cavalcata delle Walkirie e della ninnananna di Brünnhilde. Quasi mimetizzato nel flusso compatto dell'accompagnamento, sarà proprio la ninnananna il principale interlocutore del canto durante l'accorato saluto punteggiato di rimembranze, per poi lasciare il passo, in completo accordo con i mutamenti del testo, ai motivi sui quali Wotan sancisce la propria decisione di circondare la rupe con il fuoco magico. Come implorato dalla figlia, solo un eroe potrà così raggiungere la dormiente, ed il tema di Siegfried ne presagisce il futuro intervento in veste di unico individuo «più libero» del dio.

Sul Leitmotiv dell'amore dei Welsunghi si compie la prima delle cesure interne all'arioso, un interludio orchestrale dagli intensi tratti sinfonici volto ad espandere il commosso abbraccio fra Wotan e Brünnhilde con il rimando alla vicenda di Siegmund e Sieglinde, chiave di volta tanto del conflitto tra i due quanto del suo scioglimento finale. Con il rinnovato imporsi della ninnananna la partitura conduce progressivamente il discorso verso la nuova sezione, annunciata dal rallentamento dell'agogica da *Sehr bewegt* in *Langsam*. Qui, come abbiamo accennato in precedenza, il libretto s'introverte in un momento riflessivo dove il protagonista guarda con amoroso rimpianto alla figlia, per la quale ha ormai pronunciato la condanna definitiva, mentre il tessuto strumentale vede il proprio spessore rarefarsi in una sorta di ostinato condotto sulla figurazione ipnotica della ninnananna, interrotto alle ultime battute dell'«adagio» dall'amara consapevolezza d'impotenza racchiusa nel tema della rinuncia all'amore.

Inaugurato con l'ingresso del Leitmotiv relativo al sonno magico, a fungere da separazione tra le contigue fasi formali è ancora una volta un interludio orchestrale, nel cui corso il disegno reiterato della ninnananna punteggia la ripresa delle prime frasi vocali della sezione appena conclusasi, descrivendo così lo sprofondare di Brünnhilde nell'incoscienza. A partire quindi dal brusco cambio d'atmosfera, generato sul passaggio d'agogica a *Mässig bewegt* dal risoluto gesto melodico connesso alla lancia – subentrato all'improvviso sotto il movimento scenico dell'interprete –, la chiusura dell'atto si compie infine con un momento sinfonico-vocale reso unitario, nella cornice dell'invocazione a Loge, da una scrittura musicale che rimanda costantemente al fuoco. Qui i motivi portanti dell'episodio vengono enunciati in una lenta successione volta da un lato a riepilogare l'intero arioso, conferendogli coesione in quanto struttura

chiusa, dall'altro a predisporre il terreno per il proseguimento del dramma nella giornata successiva, le cui vicende già ci appaiono presagite con l'emergere del tema eroico di Siegfried.

Tab. 5: *Die Walküre* (III, 3)

Tema della cavalcata delle Walkirie» [b. 1488] Interludio orchestrale Wotan si commuove		
Leb' wohl, du kühnes, herrliches Kind! [...] Denn Einer nur freie die Braut, der freier als ich, der Gott!	Addio a Brünnhilde	Sehr bewegt [b. 1497] («tempo d'attacco»)
Tema dell'amore dei Walsunghi [b. 1556] Interludio orchestrale Wotan abbraccia Brünnhilde		
Der Augen leuchtendes Paar, das oft ich lächelnd gekost, [...] so küsst er die Gottheit von dir!	Sezione riflessiva: ricordi	Langsam [b. 1580] («adagio»)
Tema del sonno magico [b. 1617] Interludio orchestrale Brünnhilde si addormenta tema della lancia		
Loge, hör! lausche hieher! [...] durchschreite das Feuer nie!	Appello a Loge	Mässig bewegt [b. 1650] («stretta»)

Siegfried

L'aspetto forse di maggiore rilevanza per quanto concerne l'impiego della «solita forma» nel *Siegfried* è la sua comparsa nella scena finale del terzo atto, ovvero in quella parte del Musikdrama successiva all'interruzione decennale durante la quale, sospesa la composizione della Tetralogia, avevano visto la luce *Tristan und Isolde* e *Die Meistersinger von Nürnberg*. Ciò avvalorava l'ipotesi secondo cui tale principio strutturale, lungi dal costituire presso Wagner un fenomeno fortuito, continuerebbe a esercitare il proprio influsso pure nei lavori della maturità, dove profonda ne appare l'assimilazione all'interno dello stile personale dell'autore. Se negli ultimi titoli gli schemi architettonici sottostanti agli episodi chiave deviano spesso dalla "norma" – sempre che la si possa definire tale – per proporre articolazioni ben più complesse rispetto al modello italiano, resta però valida l'idea della convergenza tra funzione drammaturgica e scrittura musicale in modo da generare l'avvicendamento di fasi a carattere «statico» e dinamico.

Tornando al *Siegfried*, anche nella scena in questione, nonostante l'accresciuta ricercatezza del trattamento compositivo renda meno pronunciate le diversità tra le sezioni, dentro le quali gli svolgimenti sonori e narrativi determinano talvolta frazionamenti che sembrano contraddire

l'organizzazione formale di livello superiore, l'impianto di base si attiene al consueto disegno quadripartito, delineato con nitore grazie alle cesure tracciate da interventi strumentali di differente tipologia. Certo, l'impostazione marcatamente sinfonica della partitura mantiene nell'insieme una fisionomia piuttosto omogenea, non ricadendo nei passaggi «cinetici» in un impiego dell'orchestra quasi a mo' di recitativo accompagnato (come spesso avveniva nelle precedenti parti della Tetralogia), tuttavia la distinzione tra le fasi di natura discorde rimane garantita sulla scorta di meccanismi già collaudati. Da un lato, infatti, connota i momenti «statici» un atteggiamento prossimo alla musica “assoluta” per la fraseologia regolare della condotta melodica e lo scarso apporto semantico trasmesso dalla dimensione sonora, dall'altro la partecipazione dei Leitmotive continua ad aumentare di densità in concomitanza con il proseguire della narrazione – un fenomeno d'altronde assai logico visto il valore referenziale di tali elementi.

Isolato dal resto dell'atto tramite il lungo interludio sinfonico durante il quale ha luogo il cambio di scena, fin dall'inizio l'episodio s'impone all'ascolto in quanto organismo dotato di una propria autonomia, un quadro nell'accezione stretta del termine. L'immediato rimando alla conclusione della *Walküre* è reso palese attraverso il riemergere, ancora nel corso dell'introduzione orchestrale, di alcuni dei motivi che ne erano stati caratteristici, ovvero quelli connessi all'eroismo di Siegfried, al sonno magico, al fuoco e alla ninnananna di Brünnhilde. Allo stesso tempo l'esposizione di questi temi adempie il compito di descrivere sia gli avvenimenti nel loro compiersi – l'arrivo di Siegfried alla rupe con il superamento della cortina di fiamme, la veduta aperta sul palco dopo la transizione, focalizzata sul corpo immoto della donna –, così come il presagio del felice scioglimento della «giornata» con la vittoria del protagonista sulla paura suscitagli dalla passione, sentimento a lui sinora ignoto.

Ritrovata Brünnhilde immersa nell'incoscienza della punizione divina, costituisce l'oggetto della prima fase formale la smarrita reazione di Siegfried all'assoluta novità delle circostanze, finché nel turbinio di emozioni sconosciute ne assistiamo ai suoi maldestri tentativi di soccorrere la dormiente. Il trattamento compositivo dall'ampio respiro sinfonico, tipico – abbiamo visto – dello stile maturo di Wagner, dona espressione al carattere «cinetico» di questo «tempo d'attacco» con l'aderenza della gestualità musicale agli svolgimenti scenici: trascinata dal ricco flusso strumentale, la trama sempre compatta nel fitto avvicinarsi di Leitmotive, la linea del canto procede con una fraseologia dai tratti non periodici.

Un intenso passaggio affidato all'orchestra accompagna il risveglio di Brünnhilde in seguito al bacio impresso da Siegfried sulle sue labbra, per condurre attraverso la progressiva amplificazione del tessuto sonoro a un nuovo momento strutturale di natura «statica». Ora la protagonista, ancora trasognata dopo il lungo sonno impostole da Wotan, porge il proprio saluto

estasiato al mondo intero e agli dei, soffermandosi solo un attimo – ma più tra sé e sé, senza rivolgersi davvero a un interlocutore – a chiedere l'identità di colui al quale deve la salvezza.

Pure la concisa risposta di questi non è intesa in realtà rivestire un effettivo valore dialogico, bensì racconta il salvataggio della donna in una maniera così spartana da sembrare quasi impersonale (Siegfried d'altronde, assolutamente ignaro della paura, non era nemmeno in grado d'immaginare la grandezza dell'impresa compiuta). Il trattamento compositivo riporta le scelte spesso tipiche degli «adagi» wagneriani, in quanto con il cambio di metro alla matrice ternaria la presenza dei Leitmotive si dirada per lasciare spazio a un'ottica incentrata sulla pienezza timbrica. L'orchestrazione, arricchita dalle due arpe, si espande con la scrittura a parti divise in un tessuto dal respiro spazioso, al quale spetta il compito di sostenere le voci donando a queste pagine una dimensione prossima al sublime.

Ripresa l'invocazione di Brünnhilde, i due congiungono infine il canto in un inno di ringraziamento per un'esistenza finalizzata al reciproco amore. Ed è appunto qui che la condotta melodica, prima ieratica nel suo tono pressoché declamatorio, conosce l'unico frangente dove la sintassi si organizza secondo cadenze marcatamente regolari, cui la stretta imitazione tra gli interpreti conferisce un'evidenza ancora maggiore. L'orchestra, da parte sua, riduce per un istante il proprio spessore timbrico in modo da accompagnare le voci con uno stile più convenzionale, teatro persino di alcuni raddoppi strumentali.

Sullo sguardo rapito dei protagonisti, persi nella reciproca contemplazione, avviene quindi il passaggio attraverso la coda strumentale ad un ulteriore, lungo momento formale di stampo «dinamico» – il «tempo di mezzo». Al suo avvio il contenuto del testo riemerge in primo piano a discapito della pura espressione sonora, subito meno grandiosa, cosicché con il riprendere del dialogo anche l'orchestra, sempre più densa di Leitmotive, torna a svolgere come nella sezione iniziale un ruolo principalmente narrativo.

Supportata dalla flessibilità della condotta musicale, via via aderente ai nuovi sviluppi drammatici, la fraseologia del canto segue con il proprio decorso aperiodico la complessa dichiarazione d'amore di Brünnhilde, intrisa di rimandi esplicativi agli antefatti del *Siegfried* – messi in scena nella *Walküre* –, per poi dar voce ai processi psicologici che, in contemporanea ma per strade autonome, si stanno attuando nell'animo dei due (si noti a margine come nelle sezioni «statiche» della «solita forma» venga invece posta sotto la lente d'ingrandimento una condizione emotiva già esplosa). Da un lato, quindi, il protagonista maschile vede accrescere in sé una passione incomprensibile ma dalla forza travolgente, dall'altro Brünnhilde a poco a poco si rende conto della vita cui è ormai destinata in quanto semplice donna e non più creatura del Walhalla.

In preda allo smarrimento, il soprano erompe dopo un intervento del clarinetto basso nel nostalgico e dolcissimo canto di «Ewig war ich», segnando in tal modo l'esordio dell'epilogo. Collocata nella posizione dove ci saremmo attesi una «stretta», la fase conclusiva dell'episodio esibisce tuttavia una struttura anomala con la sua suddivisione interna in tre momenti di differente natura drammaturgico-musicale, ossia statica-dinamica-statica. Questi sfociano l'uno nell'altro senza soluzione di continuità, unificati da una comune accezione ariosa per cui le linee vocali, sebbene connotate da gradi diversi di regolarità sintattica, non appaiono mai soffermarsi su inflessioni declamatorie bensì descrivono un melodiare costantemente spiegato.

Tanto nelle caratteristiche specifiche delle singole componenti quanto nel loro vicendevole relazionarsi la sezione condensa in sé, con un meccanismo a scatole cinesi, un'ulteriore esposizione della «solita forma», questa volta difettiva del «tempo d'attacco». L'apice di cantabilità viene raggiunto non a caso nella parentesi atemporale nella quale Brünnhilde, timorosa al pari di una comune fanciulla, supplica Siegfried di non travolgerla nel suo ardore passionale per godere piuttosto di un casto amore contemplativo. Nella trama strumentale dai colori delicati, dove scarsa – come in ogni «adagio» – è la presenza di Leitmotive, fa qui cornice alla fraseologia spiccatamente periodica un'organizzazione della partitura basata su strofe, con la conseguenza che il passaggio crea quasi l'impressione di un numero chiuso.

Mentre l'apparizione del tema del sonno magico al primo flauto esprime il desiderio da parte di Brünnhilde di rifugiarsi ancora nel limbo dell'incoscienza, l'ingresso improvviso del protagonista per lo sfogo infuocato della sua passione indirizza la condotta melodica verso una sintassi meno regolare, circondata in orchestra dal coinvolgimento via via crescente di Leitmotive, in un riassunto delle scritture musicali che hanno caratterizzato l'intera vicenda. Data espressione alla tempesta emotiva imperversante nel proprio animo, dal momento in cui Siegfried inizia ad incalzare l'interlocutrice per trascinarla nell'ardore amoroso il dialogo tra i due diviene sempre più concitato, sino a sfociare in un'autentica «tenzone» la quale vede contrapporsi a fianco dei personaggi, quasi in una personificazione delle relative forze interiori, i motivi della cavalcata delle Walkirie e dell'eroismo di Siegfried.

Sarà quindi la vittoria di quest'ultimo a determinare la conclusione della fase dinamica – un vero «tempo di mezzo» –, lasciando finalmente il passo sul soggetto barocchizzante enunciato dai corni alla «stretta» dell'episodio, un momento statico sotto l'aspetto drammaturgico dove il trattamento compositivo dona voce alla radiosa euforia dei protagonisti. Qui il canto, nuovamente periodico, si sovrappone come al termine dell'«adagio» centrale – l'invocazione di Brünnhilde, per intendersi – in disegni imitativi d'impianto pressoché diatonico, nei quali spicca la vicinanza allo stile dei *Meistersinger*.

Tab. 6: Siegfried (III, 3)

Interludio sinfonico [p. 940] (cambio di scena) Siegfried arriva alla rupe di Brünnhilde		
SIEGFRIED Selige Öde auf sonniger Höh'! – [...] sollt' ich auch sterbend vergehn!	Siegfried cerca di soccorrere Brünnhilde dormiente.	Sezione dinamica [p. 970] («tempo d'attacco»)
Interludio orchestrale [p. 1000, b. 6] Siegfried bacia Brünnhilde; lei si desta		
BRÜNNHILDE Heil dir, Sonne! [...] BRÜNNHILDE Nur dein Blick durfte mich schau'n, erwachen durft' ich nur dir!	Saluto di Brünnhilde al mondo.	Sezione statica [p. 1010, b. 3] («adagio»)
Intervento orchestrale [p. 1032, b. 3] Siegfried e Brünnhilde si guardano		
BRÜNNHILDE O Siegfried! Siegfried! Seliger Held! [...] BRÜNNHILDE O Siegfried! Siegfried! Sieh' meine Angst!	Brünnhilde dichiara a Siegfried il proprio amore.	Sezione dinamica [p. 1038] («tempo di mezzo»)
Clarinetto basso solo [p. 1092, b. 6]		
BRÜNNHILDE Ewig war ich, ewig bin ich, [...] BRÜNNHILDE vernichte dein Eigen nicht!	Momento statico [p. 1093, b. 9] («adagio») Supplica di Brünnhilde	Conclusione: sezione composita [p. 1093, b. 9] («solita forma» nella «solita forma»)
SIEGFRIED Dich lieb' ich: o liebtest mich du! [...] BRÜNNHILDE Du hehrster Taten töriger Hort!	Momento dinamico [p. 1104, b. 4] («tempo di mezzo») Siegfried convince Brünnhilde ad abbandonarsi alla passione	
BRÜNNHILDE Lachend muss ich dich lieben, [...] SIEGFRIED leuchtende Liebe, lachender Tod!	Momento statico [p. 1144, b. 2] («stretta») Canto di gioia amorosa	

Götterdämmerung

Giunti infine alla «terza giornata» della Tetralogia, l'eco dei principi formali italiani affiora, come nelle partiture precedenti, in concomitanza con i frangenti risolutivi della vicenda, di cui condiziona la struttura in base a schemi dall'impostazione assolutamente regolare per quanto concerne la «canonica» alternanza di fasi «cinetiche» e «statiche». I rapporti reciproci tra le sezioni, invece, tra le quali vengono talvolta elise le cesure, appaiono in parte reinterpretati alla luce di una radicale deformazione delle proporzioni, cosicché alcuni momenti drammaturgico-musicali assumono una netta preminenza rispetto agli altri.

Nel caso della scena posta a chiudere il secondo atto, antefatto diretto dell'episodio – pure inquadrato nella «solita forma» – dove l'uccisione di Siegfried coronerà il complotto ordito da Hagen, il «tempo di mezzo» raggiunge in termini di minutaggio più del doppio dell'estensione rispetto tanto all'«adagio» quanto alla «stretta», nella quale poi sfocia senza soluzione di continuità. Di conseguenza il riferimento al modello italiano, sebbene non troppo esposto alla percezione immediata, risulta agire a un livello molto profondo dell'architettura.

Tab. 7: *Götterdämmerung* (II, 5)

Interludio sinfonico [b. 1286]		
BRÜNNHILDE Welches Unholds List liegt hier verhohlen? [...] BRÜNNHILDE jauchzend der Reiche verschenkt! –	Lamento di Brünnhilde	Sezione statica [b. 1334] («adagio»)
Intervento orchestrale [b. 1377]		
BRÜNNHILDE Wer bietet mir nun das Schwert, mit dem ich die Bande zerschnitt? [...] HAGEN der Edle braust uns voran: ein Eber bracht' ihn da um.	Sezione dialogica Hagen e Brünnhilde complottano la loro vendetta contro Siegfried, coinvolgendovi Gunther.	Sezione cinetica [b. 1383] («tempo di mezzo»)
GUNTHER E BRÜNNHILDE So soll es sein! Siegfried falle! [...] HAGEN dir zu gehorchen, des Ringes Herrn!	Canto a 3 Espressione del vendicatorio verdetto di morte contro Siegfried	Sezione statica [b. 1619] («stretta»)

Dopo il movimentato quadro d'assieme durante il quale Brünnhilde si era scontrata con la nuova realtà, confrontandosi per la prima volta – ed ultima – con un Siegfried alienato da se stesso per il maleficio del filtro di Guttrune, un breve interludio sinfonico accompagna l'uscita dal campo visivo dell'intera corte. L'ex walkiria rimane quindi sul palco con l'unica compagnia di Hagen e Gunther, defilati sul fondale mentre Brünnhilde scoppia in uno smarrito lamento: omissio il «tempo

d'attacco», il nuovo episodio inizia direttamente con una sezione di carattere «statico» focalizzata sullo stato d'animo della protagonista, sul suo doloroso sconcerto misto al cocente sentimento dell'oltraggio subito. Da questo nella transizione alla fase successiva nascerà un desiderio cieco di vendetta, fertile terreno per le macchinazioni di Hagen.

Ridotti a semplice oggetto scenico, gli interpreti maschili non donano alcun apporto agli sviluppi dell'«adagio», il quale si configura come un arioso dalle dimensioni piuttosto ridotte. Al suo interno il canto, pur faticando ad assumere tratti spiegati – ciò per esprimere lo sbigottimento di Brünnhilde –, tende ad organizzarsi in una sintassi abbastanza regolare dove risultano marcate le corrispondenze melodiche tra le semifrasì. Senza mai imporsi in un ruolo di rilevanza primaria, l'orchestra funge da sostegno alla parte solistica con una trama sonora non troppo densa ma dal discorso ininterrotto, in cui oltre ai raddoppi strumentali alla voce, più frequenti del consueto, si registra una partecipazione relativamente fitta di Leitmotive (con rimandi soprattutto a *Die Walküre* e *Siegfried*).

Divampate in un fortissimo dall'indicazione «wild» (ossia «furioso»), alcune battute affidate all'orchestra separano l'«adagio» dalla seguente sezione di natura «cinetica», inaugurata con l'emergere del tema che all'inizio della «stretta» sancirà la condanna a morte di Siegfried (si noti a margine come il semitono discendente della testa ne riveli la parentela con la variante “corrotta” del motivo dell'oro del Reno). Qui l'appello di Brünnhilde – «Wer bietet mir nun das Schwert, / mit dem ich die Bande zerschneid?» – rappresenta in realtà ancora una riflessione ad alta voce, convertita in domanda vera e propria grazie alla tempestiva risposta di Hagen. Nella complessiva continuità stilistica rispetto alla fase appena conclusa, all'avvio del «tempo di mezzo» la partitura ripiega verso un atteggiamento di minore indipendenza musicale per subordinarsi invece alle mutevoli esigenze della vicenda, ora in progresso. Il tessuto strumentale amplifica in forma di plastici gesti melodici alcune ripercussioni dalla valenza scenica o emotiva, funge altrove da semplice supporto al testo con la resa sonora della relativa “atmosfera” espressiva e ancora commenta, integra la narrazione mediante l'essenziale contributo semantico offerto dai Leitmotive, ora numerosi.

In accordo con il trattamento riservato all'orchestra, il cui flusso, meno organico da un punto di vista meramente musicale, muta di direzione in base agli svolgimenti drammatici, pure la condotta del canto abbandona quasi ogni propensione alla periodicità sintattica per aderire passo passo al dialogo, fatte salve alcune parentesi “cantabili” affidate all'interprete femminile. Con le sue argomentazioni, Hagen riesce a manipolare la tormentata condizione psichica degli altri due personaggi in modo da convincerli – prima Brünnhilde, poi il fratellastro – del loro comune interesse nell'uccisione di Siegfried. Vinte infine le pavidie titubanze di Gunther, sarà appunto

quest'ultimo a intonare la sentenza di morte dell'eroe («So soll es sein! / Siegfried falle!») dando inizio in maniera del tutto improvvisa alla fase terminale dell'episodio, dove, nell'assoluta immobilità dell'azione, i tre protagonisti lasciano erompere il proprio rancore in una «stretta», in canto simultaneo, brevissima ma dallo stampo pressoché convenzionale.

Nonostante la transizione tra i contigui momenti si attui nella completa assenza di cesure, il passaggio alla nuova sezione acquista riconoscibilità grazie alla chiara differenziazione del trattamento compositivo. Tornate ad articolarsi in una fraseologia marcatamente regolare, le linee vocali indulgiano dapprima in giochi imitativi e di reciproco completamento per poi sovrapporsi in un effettivo canto a tre, una scrittura estremamente rara nei Musikdramen.⁸ Da parte sua l'orchestra, piena nella strumentazione e assai incline ai raddoppi, diluisce di netto la partecipazione dei Leitmotive così d'approssimarsi ai criteri della musica assoluta. A livello testuale, come spesso avviene anche nell'opera italiana, vi si accompagna un immediato cambio di metro, mentre sul piano drammaturgico emerge palese il contrasto tra l'indole «statica» della fase conclusiva e il carattere «cinetico» del confinante «tempo di mezzo».

In una seconda circostanza nell'ambito di *Götterdämmerung* Wagner concepisce l'articolazione di una scena attraverso i meccanismi formali italiani, sebbene la rilettura del modello denoti un tale lavoro d'assimilazione che lo schema originale, di fatto immutato nei suoi principi base, appare come in filigrana nell'impianto architettonico della macrostruttura. Qui il riferimento più appropriato sembrerebbe essere costituito dalla “grande scena” finale di molte opere ottocentesche, usualmente organizzata in una scena e tre segmenti lirici, di cui il primo coincide spesso con un brano di musica di scena. Volendo tener conto di tale possibile archetipo, la sezione «statica» posta in conclusione all'episodio svolgerebbe la funzione di un «adagio», interrotto però prima del passaggio alla «cabaletta» dalla morte dello stesso interprete (di conseguenza, il compito di scaricare la tensione emotiva, assegnato nelle consuetudini italiane proprio all'ultima fase formale, appare trasferito alla marcia funebre). Con un procedimento non troppo comune, inoltre, la ballata centrale risulta espansa sino a inglobare delle parentesi dinamiche.

Ad ogni modo il riferimento all'esempio italiano incarna innegabilmente la premessa per l'ossatura portante: ancora una volta, dunque, Wagner sceglie di ricorrere all'insegnamento italiano con lo scopo di donare evidenza all'apice drammatico di un suo Musikdrama. Chiave di volta

⁸ Fanno eccezione rispetto all'incontrastata predominanza del canto “singolo” i personaggi trattati come entità collettiva, i quali, privi di connotazione individuale, basano i loro interventi proprio sulla sovrapposizione delle linee melodiche; cfr. FRANCESCO ORLANDO, *La fine della preistoria nella musica del Ring: Figlie del Reno, valchirie, norne*. «Rivista musicale italiana», 22/4 (1988), pp. 663-679.

dell'intera Tetralogia, l'episodio in questione rappresenta l'evento da cui, dopo aver tirato le fila delle vicende antecedenti, scaturirà l'epilogo della saga con il crollo definitivo del mondo degli dei e, fuor di metafora, della società borghese. Non a caso, inoltre, esiste un lampante rapporto di filiazione tra questa scena e il terzetto appena descritto, unico altro frangente nel *Götterdämmerung* interessato dal medesimo trattamento. Del complotto lì ordito l'assassinio di Siegfried costituisce infatti la conseguenza diretta, in quanto, consumato per mano di Hagen, in realtà il delitto non avrebbe potuto compiersi senza l'aiuto di Brünnhilde e la connivenza di Gunther.

Alla maniera ormai consueta, la cornice esterna della struttura risulta definita con nitore mediante il dispiegarsi di passaggi sinfonici, i quali, benché piuttosto dissimili in estensione e rilevanza artistica, isolano la vicenda dagli accadimenti circostanti conferendole riconoscibilità in quanto complesso drammaturgico-musicale di carattere unitario, con il risultato di delineare un organismo a tutti gli effetti «chiuso» – quasi un paradosso, in una partitura così tarda. Cuore geometrico e contenutistico del terzo atto, la scena segna un chiaro stacco con la precedente grazie all'impiego di richiami d'effetto spaziale tramite cui si vuole rendere l'ampio respiro dell'ambientazione venatoria. Senza mutare di luogo rispetto all'incontro con le Figlie del Reno, i corni sul palco fanno infatti squillare il segnale gioioso del giovane Siegfried mentre da dietro le quinte la voce degli uomini risponde a quella lontana di Hagen, cosicché all'ascolto acquista immediata evidenza il passaggio a un nuovo momento narrativo.

Ed è l'ingresso in scena di tutti questi interpreti – accompagnati da Gunther – a sancire l'esordio di una prima sezione dalla natura regolarmente «cinetica», dove la presenza del coro, tuttavia, non è affatto percepibile se non a un puro livello visivo. Sul tableau vivant del corteo di caccia il dialogo tra i tre personaggi principali si svolge secondo toni quotidiani, cioè in una dimensione musicale estranea a qualsiasi monumentalità: in pratica, si avvertirebbe qui un'eco di quella fase – ossia la «scena» – posta in genere a precedere il corpo vero e proprio della «solita forma», nella quale in circostanze analoghe dovrebbero appunto trovare espressione le parti “di massa”.

Sotto le linee vocali dalla sintassi asimmetrica l'orchestra segue la conversazione riflettendone i percorsi, la scrittura piena ma dai tratti variabili in conformità con le esigenze del testo, di cui illustra la tinta emotiva, amplifica le sfumature e ancora integra il significato tramite un impiego piuttosto ricco di Leitmotive. La partecipazione di quest'ultimi diventa addirittura capillare nella sezione successiva, dove anzi non rappresentano che una componente – seppure fondamentale – all'interno di estesi passaggi volti a riassumere sul piano tanto sonoro quanto narrativo le vicende dell'intero *Siegfried*. Intonate dal loro stesso protagonista, tali citazioni si assemblano in una sorta

di lunga ballata identificata nel libretto quale musica di scena (lo dimostra a cavallo della cesura strutturale la ripetizione ravvicinata del verbo «singen», ovvero «cantare»).

Separato dalla fase precedente tramite un passaggio scoperto dell'oboe che rimanda al gorgheggio dell'Uccellino del bosco, dopo l'esortazione di Hagen il nuovo momento formale prende l'avvio con il ritmo puntato dei Nibelunghi, sul quale Siegfried, indulgiando pure in una fedele ripresa della ninnananna di Mime, sviluppa linee melodiche dai contorni generalmente periodici. In tale sintesi della «seconda giornata» il massimo peso è però rivestito dalla brulicante atmosfera del bosco, ricordata dall'eroe nella maniera in cui l'aveva vissuta a ridosso dell'uccisione di Fafner, nel secondo atto, il messaggio dell'Uccellino reso comprensibile grazie al fortuito contatto con il sangue del drago. Particolarità interessante, l'aderenza all'originale si rivela in tale frangente così pronunciata che il canto dell'Uccellino ripercorre sulle labbra di Siegfried i medesimi disegni melodici della prima volta, in un'identità pressoché perfetta tra l'oggetto e la sua memoria.

Fanno una rapida comparsa entro la densa trama sonora le rare domande degli astanti, tuttavia il carattere «statico» della “ballata” non conosce alcuna ambiguità – anzi simili interventi intendono solo imprimere al racconto un ulteriore impulso – sino a quando Hagen, quasi sovrapponendosi a Mime, in parallelo alla narrazione ne replica il gesto di porgere al nemico il corno con la bevanda, manifesto presagio del medesimo intento assassino. Tale brevissima parentesi dinamica si chiude praticamente subito per riallacciarsi all'atmosfera musicale del bosco, appena abbandonata. Quindi, dopo un'ultima sentenza del Waldvogel, assisteremo alla rievocazione della scena finale del terzo atto, dove Siegfried, riscoprendole oltre l'oblio del filtro, accennerà alle emozioni provate sulla rupe una volta attraversata la cinta del fuoco magico.

Ma all'udire dell'abbraccio «ardente» tra l'eroe e Brünnhilde Gunther interrompe di netto la ballata con un urlo scoperto sul silenzio generale dell'orchestra, in seguito al quale il trattamento compositivo muta all'istante per descrivere, mediante una scrittura aspra e sconnessa, il precipitare della situazione. Dapprima il climax della scala cromatica porta verso il colpo mortale inflitto da Hagen nella schiena della sua vittima, atto ricondotto dagli ottoni alla maledizione dell'anello, avveratasi sull'onda della brama accesa dal potere dell'oro. A iniziare da qui il crescendo finisce con un gesto dal significato inequivocabile sul tema eroico di Siegfried, troncato a metà da un brutale ff, quindi, nel profondo sbigottimento degli astanti, la scrittura non riesce più a organizzarsi in un discorso compiuto. Abbozzate poche frasi dai contorni irregolari, la partitura cede infine il passo, prima della sezione conclusiva dell'episodio, a una breve cesura strumentale, dove le dure note ribattute della morte si alternano al mesto motivo dell'annuncio del fato.

⁹ «SIEGFRIED: Dankst du es mir, / so sing' ich dir Mären / aus mienen jungen Tagen. GUNTHER: Die hör ich gern. HAGEN: So singe, Held!».

Estatica nelle parole vaneggianti dell'eroe, la nuova fase formale si ricollega dunque alla ballata, riprendendo il riassunto dell'ultima scena del terzo atto del *Siegfried* a partire dall'esatto momento in cui si era appena arrestata, ovvero dalla rievocazione del risveglio di Brünnhilde nella solenne grandiosità dello sfondo sonoro sul quale la protagonista aveva intonato il suo inno al mondo. Come nella «seconda giornata», anche qui spetta all'orchestra sorreggere il flusso musicale mentre il canto, pur negli accenni di periodicità – lì ancora stordito, qui ormai affannoso –, stenta a decollare in una fisionomia solistica. La voce pertanto si spegne, assieme allo stesso Siegfried, nella memoria della gioia d'amare di Brünnhilde, lasciando alla marcia funebre il compito di suggellare l'episodio.

Tab. 8: *Götterdämmerung* (III, 2)

<p align="center">Interludio sinfonico [b. 478] Richiamo dei corni sul palco (tema del giovane Siegfried) HAGENS STIMME Hoiho! SIEGFRIED Hoiho! Hoiho! hoihe! DIE MANNEN Hoiho! Hoiho!</p>		
<p>HAGEN Finden wir endlich, wohin du flogest? [...]</p> <p>GUNTHER Die hör' ich gern.</p>	<p>Dialogo tra Hagen, Siegfried e Gunther</p>	<p>Sezione cinetica [b. 519] («scena»)</p>
<p align="center">Waldvogel [b. 644] HAGEN So singe, Held!</p>		
<p>SIEGFRIED Mime hiess ein mürrischer Zwerg: [...]</p> <p>HAGEN Meineid rächt' ich!</p>	<p>Ballata di Siegfried (musica di scena) Riassunto narrativo-musicale di <i>Siegfried</i></p>	<p>Musica di scena [b. 654]</p>
<p align="center">Intervento orchestrale [b. 857] tema dell'annuncio fato tema della morte</p>		
<p>SIEGFRIED Brünnhilde! Heilige Braut! [...]</p> <p>SIEGFRIED Brünnhild' bietet mir – Gruss!</p>	<p>Morte di Siegfried</p>	<p>Sezione statica [b. 867] («Adagio»)</p>
<p align="center">Interludio sinfonico (marcia funebre) [b. 913]</p>		

4 – Die Meistersinger von Nürnberg

Profonda riflessione politico-estetica sull'arte e sul ruolo di questa all'interno della società, i *Meistersinger* occupano rispetto agli altri Musikdramen wagneriani una posizione a sé ai fini della nostra indagine, poiché il peso qui assunto dalla musica di scena impone un'accesa dialettica tra le forme chiuse dei «Meisterlieder» e la loro integrazione in un flusso continuo, mentre nella raffinata tinta barocchizzante della scrittura – tanto letteraria quanto sonora – i contorni melodici tendono ad esibire un'apparenza più “cantabile”. Malgrado a livello macroscopico emergano nel corso dell'opera alcune strutture palesemente finite – in primo luogo al termine degli ultimi due atti –, tuttavia il riferimento alla «solita forma» si esplica in base a una rilettura piuttosto originale secondo cui, mantenuto il principio dell'alternanza tra sezioni di natura «cinetica» e «statica» – ora però presenti in numero variabile, ferma restando la proporzione di 1:1 –, le funzioni di quest'ultime vengono di norma trasferite ai brani di musica di scena.

Nell'intera partitura l'unica circostanza ancora connessa al modello italiano quadripartito si rivela l'episodio durante il quale, fatti incontrare Eva e Walther, l'opera maieutica di Sachs si compie con la spontanea creazione da parte del giovane della strofa mancante alla canzone appena composta, cosicché nel momento stesso in cui il piano del maestro cantore assume evidenza agli occhi della protagonista, subito suggellato in un registro semisolenne con il battesimo della «selige Morgentraumdeut-Weise», la vicenda si pone già sui binari che la guideranno di lì a poco al felice scioglimento. Offuscato all'ascolto tramite la complessa articolazione interna delle fasi dinamiche, nelle quali affiorano ampie regioni ariose, l'impianto architettonico è riconducibile nelle sue linee generali a un “regolare” schema di «solita forma», dove l'«adagio» gioca in maniera inusitata con il rimando ai concertati delle opere buffe. Qui la musica di scena intonata da Walther, nella cui sfera estatica s'intuisce rapita anche Eva, si sovrappone infatti agli interventi di Sachs, cosicché il recitativo di questi, dai modi colloquiali, assume nell'economia della sezione un ruolo analogo alle sillabazioni dei bassi comici.

Sulla pantomima interpretata da Beckmesser nell'uscire dal nostro campo visivo un interludio sinfonico individua come di consueto l'inizio dell'episodio, il quale, prendendo l'avvio con il tema di san Crispino, emblema del mestiere di calzolaio, riporta il fuoco della rappresentazione sul personaggio di Hans Sachs, rimasto solo sul palco a meditare nel corso di un brevissimo arioso sull'indole maligna del collega. Qui gli incisi vocali, già connessi tramite gli spiccati rimandi rimici fra i versi, intessono delle lontane relazioni per parentela o simmetria senza mai giungere però a disegnare una sintassi davvero periodica, sebbene in accordo con il carattere riflessivo del passaggio il canto s'innalzi sensibilmente oltre la semplice condotta declamatoria.

Attorno a questo il tessuto orchestrale, compatto nel suo fluire, risulta dapprima incentrato sulla reiterazione del motivo di apertura, per poi rivolgersi a enunciare i temi connessi alla città di Norimberga, alla festa di San Giovanni e, significativo sopra agli altri, al valore di «Meisterlied» appena riuscito all'ispirazione poetica di Walther.

Nella sostanziale continuità del trattamento compositivo, l'ingresso di Eva definisce a tal punto l'esordio vero e proprio della fase cinetica, alla quale l'arioso di Sachs aveva costituito una sorta di conciso preambolo. Sostenuto dalla pervasiva partecipazione di pochi ma insistenti Leitmotive, assistiamo al tranquillo svolgersi tra i due protagonisti di un dialogo dai toni ostentatamente quotidiani, dove però l'essenza dei loro pensieri traspare a malapena attraverso la pura superficie delle parole. Sotto le linee vocali dalla fraseologia irregolare l'orchestra segue l'evolversi del discorso, illustrandone le sfumature e i cambiamenti di direzione tramite l'attenta alternanza delle unità tematiche, talvolta separate da accordi pizzicati quasi a mo' di recitativo accompagnato.

Con l'improvvisa entrata in scena di Walther la partitura erompe per un attimo nell'atmosfera lirica della notte estiva, cosicché nel rapimento degli innamorati spetta al poeta-calzolaio concludere la sezione dinamica con la sua scherzosa conversazione, guidando nel contempo la vicenda verso il successivo momento formale. Apparentemente intrapresa senza alcun preavviso, la canzone del giovane viene infatti spronata con finta noncuranza da Sachs, il quale in tal modo ne rende del tutto esplicita la natura di musica di scena («Säng' mir nur wenigstens einer dazu! / Härte heut'gar ein schönes Lied: / wem dazu wohl ein dritter Vers geriet'?»). Se inequivocabile risulta quindi il senso del libretto, anche a livello di scrittura sonora Wagner si preoccupa di segnalare la cesura strutturale con un gesto chiaro ma di scarsa evidenza all'ascolto, ossia con il passaggio al metro ternario in concomitanza con l'impiego del tema del Meisterlied, associato fin dal primo atto alle prove poetiche di Walther.

Nel trattamento compositivo il distacco rispetto alla fase precedente si dimostra comunque marcato, poiché, in conformità con il carattere chiuso del pezzo – una forma strofica che guadagna ulteriore coesione interna grazie all'orecchiabilità dello schema rimico –, le melodie del tenore spiccano con i loro contorni simmetrici sull'accompagnamento strumentale, dove l'apporto semantico dei Leitmotive è praticamente scomparso per dare invece spazio all'empito lirico. Come abbiamo accennato in apertura al paragrafo, innovativa si rivela qui la scelta – peraltro tipica nei *Meistersinger* – di ricorrere alla musica di scena in sostituzione alle sezioni «statiche»; oltre a ciò riveste particolare interesse la creazione, sotto l'estasi degli innamorati, di un parallelo piano musicale nel quale Sachs, ricordando il borbottio dei bassi comici nei concertati delle opere buffe

italiane, indirizza ad Eva alcune frasi dalla declamazione prosastica senza interagire davvero con l'incanto amoroso dei due giovani.

Giunto a termine il canto di Walther, a partire dal pianto commosso di Eva i protagonisti tornano a contatto con la realtà riconducendo la rappresentazione entro un comune decorso «cinetico», mentre l'orchestra segna una netta cesura formale tramite un breve intervento sinfonico incentrato sul tema della saggezza di Sachs. Inizia a tal punto una fase dinamica dalla struttura complessa, al cui interno la vicenda prosegue attraverso momenti distinti per trattamento compositivo e contenuto drammatico, dove la trama dei rimandi musicali, di nuovo fitta dopo la decisa rarefazione nell'«adagio», eccede il semplice impiego di Leitmotive per indugiare talvolta in autentiche auto-citazioni. Qui il dialogo tra i personaggi, quasi sempre in progresso, appare come scomposto nella giustapposizione di blocchi ariosi non realmente autonomi ma dotati allo stesso tempo di un'identità specifica.

Tramite ciò Wagner, giocando con l'allusione a forme chiuse, imprime una tinta ambigua al significato complessivamente «cinetico» della sezione. In un primo momento infatti lo sfogo scherzoso di Sachs, volto a sdrammatizzare la profonda commozione del frangente, crea un ingannevole effetto di musica di scena plasmando il proprio svolgimento sulla canzone biblica del secondo atto, di cui ricalca con fedeltà la scrittura orchestrale. La parte vocale, invece, più concorde con la natura estrovertita del testo, alterna la ripresa delle melodie originarie con frasi dalla sintassi meno regolare, talvolta prossime alla rapida mutevolezza dei recitativi.

Senza cesure né transizioni, la risposta di Eva subentra quindi con un immediato scarto stilistico: si svolge ora un arioso, dove le linee vocali assumono subito contorni simmetrici per stagliarsi su uno sfondo sonoro concepito in funzione d'accompagnamento, la cui trama compatta, povera di Leitmotive, sorregge il canto con raddoppi strumentali e figurazioni di riempimento timbrico come arpeggi, scalette e terzine ribattute. Sebbene l'azione non s'arresti nemmeno qui in una parentesi riflessiva, il trattamento compositivo risulta tuttavia identico a quello di norma riservato ai momenti estatici. In particolare, l'efficace meccanismo d'intensificazione espressiva, basato sulla reiterazione leggermente variata di uno stesso modulo melodico, si richiama ai travolgenti climax di passione cui abbiamo assistito nel corso di *Tristan und Isolde*.

Il rimando a tale Musikdrama culmina con la citazione del Tristanakkord in funzione di cesura, dopodiché nel silenzio degli altri personaggi, temporaneamente relegati a un ruolo pantomimico, spetterà al solo Sachs sostenere gli ulteriori sviluppi della sezione nella rapida alternanza di scritture anche assai disomogenee, secondo una gamma estesa dal declamato più scarno alla piana cantabilità del corale. Numerosi sono gli accadimenti racchiusi nei passaggi conclusivi del «tempo di mezzo»: esplicitato anche a livello verbale il riferimento al *Tristan* («Mein

Kind, von Tristan und Isolde / kenn' ich ein traurig Stück:»), una sorta di transizione porta all'entrata di David e Magdalena su un andamento festoso bruscamente interrotto per dar spazio al corale del battesimo, il quale comparirà quasi in veste di ritornello a separare le frasi del seguente recitativo. Durante quest'ultimo, dove la vocalità essenziale – basata in gran parte su note ribattute – viene inquadrata entro moduli ricorrenti, Sachs innalza il garzone al rango di «Geselle» perché ne sia appieno valida la testimonianza. Così finalmente, tornati al trattamento compositivo peculiare in Wagner delle fasi dinamiche (ossia a una condotta melodica dalla fraseologia elastica, integrata semanticamente grazie alla partecipazione dei Leitmotive) la canzone di Walther riceve l'ufficiale denominazione di «selige Morgentraumdeut-Weise».

Introdotta da un sommesso passaggio degli archi sul tema della fanciulla, enunciato dai violini primi, inizia a tal punto con un andamento cullante in 6/8 l'unico momento davvero estatico dell'episodio, in cui la vicenda sospende il proprio corso per lasciare espandere l'interiorità dei protagonisti in un «monologo multiplo»,¹⁰ dalla dimensione nettamente atemporale. La sezione, prossima ai numeri chiusi per la plastica organicità dell'impianto, esibisce tanto nel libretto quanto in partitura un carattere d'intenso lirismo, realizzato mediante l'imporsi dell'elemento cantabile sotto forma di una condotta melodica dai tratti marcatamente simmetrici.

Pure i continui giochi imitativi tra gli strumenti e le diverse parti vocali, basati soprattutto sulla reiterazione in forma retta e inversa dello stesso modulo (desunto dall'incipit della «stretta»), conferiscono compattezza alla trama sonora secondo un approccio tipico della musica «assoluta». Integrato dal contrappunto di Sachs, in linea di massima autonomo come il ruolo del personaggio, i disegni intonati dagli altri interpreti tendono a corrispondersi in base alle coppie Eva-Walther e David-Magdalene, realizzando con un ovvio significato drammatico gli abbinamenti già predisposti a livello testuale. Nell'intreccio serrato delle voci, dunque, il quintetto si rivela a tutti gli effetti un pezzo d'assieme in canto simultaneo (una tecnica che, proprio per la sua rarità, assume nei Musikdramen un peso espressivo di grande rilevanza).

Se nelle fasi «statiche» la partecipazione dei Leitmotive risulta di norma contratta al minimo, pure qui la scrittura si dimostra finalizzata al dispiegarsi della linea vocale, la quale – come abbiamo appena accennato – pervade l'intero spazio sonoro con l'incessante ripresa della figurazione iniziale. Unico tema ad emergere all'interno della «stretta», esposto peraltro in una posizione di rilievo, la canzone di Walther verrà riproposta dalla stessa Eva – subito imitata dall'innamorato – al termine del primo intervento solistico. Proprio con questo motivo, riecheggiante tra vari strumenti in alternanza alla cellula dell'incipit, la sezione volge al termine su un breve recitativo affidato a Sachs (un espediente per nulla insolito presso Wagner, mirato a

¹⁰ CARL DAHLHAUS, *I drammi musicali di Richard Wagner*, cit., p. 91.

sfumare i confini strutturali). Per concludere, in veste di cornice alla «solita forma», un interludio sinfonico descrive a partire dal ritmo puntato di Norimberga il grande cambio di scena che prepara l'ambientazione per il finale.

Tab. 9: Die Meistersinger von Nürnberg (III, 4)

Interludio sinfonico [b. 1300] Tema di San Crispino		
SACHS So ganz boshaft doch keinen ich fand; [...] SACHS Daß hier Herr Beckmesser ward zum Dieb, ist mir für meinen Plan gar lieb.	Arioso di Sachs	Sezione cinetica [b. 1329] («tempo d’attacco»)
Tema del Meisterlied [b. 1352] Tema della festa di San Giovanni Eva entra in scena		
SACHS Sieh, Evchen! Dacht ich doch, wo sie blieb! [...] SACHS Hörte heut gar ein schönes Lied, wem dazu wohl ein dritter Vers geriet?	Dialogo tra Sachs ed Eva [b. 1356] Walther entra in scena	
Tema del Meisterlied [b. 1431]		
WALTHER Weilten die Sterne im lieblichen Tanz? [...] SACHS Versuch’s, tritt auf! Sag, drück er dich noch?	Sovrapposizione di piani drammaturgico-musicali: • musica di scena (Walther) • interventi colloquiali (Sachs)	
Intervento orchestrale [b. 1481] Tema della saggezza di Sachs		
SACHS Hat man mit dem Schuhwerk nicht seine Not! [...] SACHS Wo Teufel er jetzt nur wieder steckt!	Sfogo scherzoso di Sachs [b. 1495] canzone biblica: finta musica di scena	Sezione cinetica [b. 1495] («tempo di mezzo»)
EVA O Sachs! Mein Freund! Du teurer Mann! [...] EVA Euch selbst, mein Meister, wurde bang’.	Arioso d’Eva [b. 1545]	
Tristanakkord [b. 1597]		
SACHS Mein Kind, von Tristan und Isolde [...] SACHS Die jüngste Gevatterin spricht den Spruch.	Arrivo di David e Magdalene [b. 1598] Sachs nomina David «Geselle» Battesimo della «selige Morgentraumdeut-Weise»	
Tema della fanciulla [b. 1686]		
EVA Selig, wie die Sonne meines Glückes lacht, [...] SACHS auch der Jugend ew’ges Reis grünt nur durch des Dichters Preis.	Momento estatico (quintetto)	Sezione statica [b. 1691] («stretta»)
SACHS [b. 1730] Jetzt all am Fleck! Den Vater grüß! Auf, nach der Wies, schnell auf die Füß! Nun Junker, kommt! Habt frohen Mut! David, Gesell: schließ den Laden gut. Tema di Norimberga Interludio orchestrale		

E per l'appunto i finali tanto del secondo quanto del terzo atto costituiscono al medesimo tempo la diretta propaggine della «solita forma» come il suo rinnovamento in una struttura rivisitata, la quale organizza in un'architettura chiusa episodi di respiro assai ampio, ora di dimensioni e complessità ulteriormente accresciute (già il duetto d'amore del *Tristan*, d'altronde, abbracciava in un'unica arcata strutturale una porzione notevole della partitura). Se in termini “geometrici” l'ossatura portante non è più riconducibile al tradizionale schema quadripartito – né può esserne considerata una delle pur molteplici varianti, denotando una spiccata propensione per la simmetria ad asse centrale –, tuttavia vi permane in veste di principio costitutivo l'alternanza di sezioni in base a due tipologie di carattere, definite dal convergere di scrittura sonora e natura drammaturgica.

Mentre le fasi «cinetiche» non subiscono nel trattamento compositivo alcuna alterazione, poiché in esse il canto dalla fraseologia irregolare poggia di norma su una trama ricca di Leitmotive, alle parti «statiche» si sostituiscono invece pezzi di musica di scena. Connotati da analoghe scelte di scrittura – marcata periodicità sintattica, scarsa presenza di elementi tematici, tendenza alla forma chiusa –, la loro funzione però solo talvolta coincide con l'espansione dell'interiorità in una dimensione atemporale, in quanto tali brani servono in genere a focalizzare un momento dell'azione rappresentandolo nella sua durata effettiva.

Il finale del secondo atto, ad esempio, risulta inquadrato tra due interventi del guardiano notturno che circoscrivono nella finzione scenica l'intervallo di un'ora (una quarantina di minuti, nella partitura). A partire da questi incontriamo, procedendo dalle estremità verso il centro, l'esordio e la conclusione della vicenda lungo pagine dal valore dinamico, poi alla canzone biblica di Sachs funge da contrappeso la ridicola serenata di Beckmesser e infine si assiste, nel cuore della struttura, al dialogo tra scrivano e calzolaio, coronato per alcune battute dalla breve parentesi lirica della notte estiva.

Tab. 10: Die Meistersinger von Nürnberg (finale II)

A	Nachtwächter [b. 798]		
B	SACHS Üble Dinge, die ich da merk': [...] EVA Was mit den Männer ich Müh' doch hab!	Eva e Walther provano a fuggire insieme	Sezione cinetica [b. 810]
	Arpeggio del liuto [b. 877]		
C	SACHS Jerum! Jerum! [...] EVA O bester Mann! Dass ich so Noth dir machen kann!	Canzone biblica	Musica di scena [b. 878]
	Arpeggio del liuto [b. 1022]		
D	BECKMESSER Freund Sachs! So hört nur ein Wort! [...] SACHS Dann ging't ihr morgen unbeschuh't!	Battibecco tra Sachs e Beckmesser [b. 1022]	Sezione cinetica [b. 1022]
Dbis	WALTHER Welch' toller Spuck! Mich dünkt's ein Traum: [...] SACHS (Wie fein!) Nun, gut denn! Fanget an!	Parentesi lirica [b. 1202]	
	Passaggio solistico del liuto [b. 1217]		
C'	BECKMESSER Den Tag seh' ich erscheinen, [...] DAVID Zum Teufel mit dir, verdammter Kerl!	Serenata di Beckmesser	Musica di scena [b. 1225]
B'	MAGDALENE Ach, Himmel! David! Gott, welche Noth! [...] SACHS Ins Haus, Jungfer Lene!	Confusione generale	Sezione cinetica [b. 1357]
A'	Nachtwächter [b. 1456]		

Ma veniamo all'analisi dettagliata: dopo l'annuncio delle ore dieci sul tremolo di violini e viole, il violoncello posto a sottolineare con semplici andamenti cadenzali i disegni simmetrici degli incisi vocali, l'orchestra riprende le redini della partitura e porta avanti il discorso in un tessuto sinfonico denso di Leitmotive, nel cui flusso il declamato prosastico del canto si avvicina al melodiare dimesso di un recitativo. Camuffata negli abiti di Magdalene, Eva torna in scena per tentare con Walther la fuga da Norimberga, proposito intralciato con destrezza dalle manovre diversive di Sachs. Infine Beckmesser, del tutto ignaro della situazione, blocca definitivamente la strada ai due innamorati per intonare una serenata sotto le finestre della ragazza – sarà il suo «Werbelied» per l'indomani.

Ma se l'arpeggio del liuto, fungendo da cesura strutturale rispetto alla fase «cinetica» appena descritta, avrebbe dovuto secondo il corso “naturale” degli eventi introdurre la performance del

censore, irrompe qui inattesa sull'unisono in f del tema di San Crispino la ruvida canzone biblica del calzolaio, la quale dominerà con i suoi stilemi barocchizzanti lo svolgimento intero della nuova sezione. Come musica di scena, il trattamento compositivo conferisce al brano un carattere chiuso che si esprime innanzitutto in una chiara organizzazione strofica, dove la linea melodica primaria si staglia su parti strumentali concepite in un ruolo d'accompagnamento, con continui raddoppi e passaggi di contrappunto in supporto alla voce. Malgrado una simile scrittura il momento formale non assume mai sotto l'ottica drammaturgica una natura «statica», poiché da un lato il pezzo stesso, intonato anche oltre la convenzione operistica, incarna una componente attiva dell'azione e non l'arrestarsi di questa nell'immobilità atemporale, dall'altro lo scambio di battute tra i personaggi trova spazio per svolgere la sua condotta aperiodica tanto tra le stanze quanto sotto il canto di Sachs.¹¹

Al pari di com'era iniziata, la sezione termina dopo una concisa coda dialogica con l'arpeggio del liuto, gesto d'avvio di una fase dinamica incentrata sul battibecco tra Beckmesser e il collega – i due innamorati per lo più in silenzio dietro i cespugli – dove vengono contrattate le modalità con cui il censore, dando vita al successivo momento formale, potrà finalmente eseguire l'infelice serenata. Attorno a frasi vocali dai contorni asimmetrici gli strumenti intessono ora una trama meno continuativa, spesso composta di accordi pizzicati, aderente al libretto con interventi a mo' di punteggiatura o partecipe alla narrazione tramite il ricorso ai Leitmotive, di nuovo abbondanti dopo la loro penuria nella scrittura "areferenziale" dell'orchestra durante la precedente canzone biblica.

Prima però di cedere il passo alla cesura architettonica, qui segnata da un vero assolo del liuto, la partitura si dischiude in un empito lirico sostenuto dal tema della notte estiva, nella cui sonorità soffusa – i fiati in pp sul tremolo di violini e viole – la rappresentazione si scinde in due distinti piani drammaturgico-musicali. Se infatti il melodiare arioso della giovane coppia riflette il loro estraniarsi dalla realtà in una via di mezzo tra la confessione reciproca e il pensiero ad alta voce, al di sotto il dialogo tra Sachs e Beckmesser procede al contrario su una vocalità da recitativo, cosicché il carattere di questa breve parentesi dall'apparenza intimistica rimane in bilico tra lo «statico» e il «cinetico».

Imboccando a tal punto il ritorno lungo la struttura ad arco dell'episodio, il momento formale ora intrapreso denota una concezione parallela rispetto a quella in cui aveva avuto luogo la canzone biblica: pure con la serenata del censore la musica di scena s'integra nel contesto dinamico fino a divernirne una componente attiva, mentre il tempo della rappresentazione giunge quasi a

¹¹ Per uno studio sulla funzione drammaturgico-narrativa della musica di scena nell'opera italiana dell'Ottocento cfr. LUCA ZOPPELLI, "Stage music" in *Early Nineteenth-Century Italian Opera*. «Cambridge Opera Journal», 2/1 (1990), pp. 29-39.

coincidere con la velocità effettiva degli eventi rappresentati. Come già presso Sachs, il quale con la sua brusca intrusione aveva d'altronde usurpato il posto alla performance dell'antagonista, trovano spazio tra le strofe gli interventi dialogici dei due personaggi in una fraseologia dall'articolazione irregolare, la declamazione sorretta a livello strumentale da accordi pizzicati o tenuti a mo' di recitativo accompagnato, a tratti invece arricchita di significato grazie all'apporto semantico dei Leitmotive, pressoché assenti durante la serenata.

Sotto il canto di Beckmesser, dove le linee vocali vedono sfilacciare la loro periodicità in fioriture volutamente prive di senso, l'azione prosegue materializzandosi nei colpi di martello con cui il calzolaio, riecheggiato in orchestra da figurazioni pantomimiche, marca i numerosi errori di versificazione e di condotta melodica in una feconda combinazione di effetto comico e intento didascalico. In principio solo il liuto funge da sfondo alla musica di scena, poi con la seconda strofa il tessuto sonoro aggiunge via via raddoppi e inserti contrappuntistici desunti dal materiale preesistente finché nella terza ed ultima stanza, senza annettere nuovi elementi melodici eccetto, in germe, il tema della bastonatura, la scrittura s'ispessisce in un crescendo che culmina nella fase conclusiva dell'episodio.

Se nessun segnale entra a porre in evidenza la cesura architettonica – sia pure di poco, l'urlo di Magdalene ne appare infatti posposto –, il passaggio al tumultuoso epilogo dell'atto risulta tuttavia percepibile grazie all'immediato scarto stilistico attuato sul ff all'ingresso della scena settima. In un'agoga leggermente più rapida, la tinta baroccheggiante giunge qui all'apogeo nella contrapposizione delle masse corali in movimento secondo giochi imitativi e grandiosi disegni fugati, dove il tema della bastonatura, assieme alla serenata di Beckmesser, offre la materia principale per il lavoro compositivo. Malgrado il progressivo accrescimento della baruffa conferisca un indubbio profilo «cinetico» alla connotazione drammaturgica della sezione, l'effetto si approssima allo scompiglio emotivo ritratto nei concertati con cui si chiudevano i finali d'atto rossiniani. Nel trambusto generale, infatti, lo spettatore non è in grado di cogliere le vicende dei singoli personaggi e si concentra invece su un quadro complessivo, il quale per l'impersonalità sembra quasi stazionario.

Il tafferuglio prosegue sinché l'improvvisa doccia versata dalle donne sui litiganti disperde con estrema rapidità la folla, mentre sopra il motivo san Crispino la scena si riapre al lirismo della notte estiva, in cui emergono il richiamo di Pogner e la tempestiva azione di Sachs, prontamente intervenuto a dividere gli innamorati – Eva dal padre, Walther con sé in bottega – così da sventarne il maldestro progetto di fuga. Quando infine anche l'ultimo degli abitanti di Norimberga si è rinserrato in casa – il fuggifuggi collettivo reso in veste di un breve passaggio sinfonico dove si rimanda nuovamente alla bastonatura e alla serenata di Beckmesser –, fa la sua comparsa sul palco

ormai vuoto l'ignaro guardiano notturno, cui spetterà di sigillare l'architettura simmetrica dell'episodio con un annuncio pressoché identico a quello che l'aveva inaugurata.

Riflessi in uno schema dalla complessità ancora maggiore, incontriamo i medesimi principi strutturali a governare il finale del terzo atto in base all'avvicendamento di momenti di carattere «cinetico» – solitamente ricchi di Leitmotive – e brani di musica di scena, così da tracciare un disegno a spiccata simmetria centrale all'interno di una forma rigorosamente chiusa, benché tanto ampia nelle dimensioni globali da farne smarrire la percezione in quanto sistema organico. Come consueto nei Musikdramen wagneriani, pure qui i margini esterni dell'impianto si stagliano con plasticità nel decorso della partitura quali sezioni sinfonico-corali imparentate nel trattamento compositivo, il cui ruolo di demarcazione risalta subito all'ascolto – soprattutto dal vivo – grazie all'impiego di trombe e tamburi sul palco.

All'interno della cornice gli svolgimenti si organizzano – alla pari del secondo atto – attorno a un fulcro di natura dinamica, dove, miseramente fallita la prova di Beckmesser, Sachs induce Walther a scendere in lizza dopo averlo presentato al popolo e ai maestri cantori. A partire da questo asse mediano s'irradiano in entrambe le direzioni i canti contrapposti/paralleli dei due contendenti, circondati da fasi «cinetiche» speculari nella combinazione di un passaggio dialogico con un arioso interpretato da Sachs e viceversa. Unico fattore d'asimmetria, al corale d'inizio non corrisponde in coda alcun brano di funzione equivalente.

Tab. 11: Die Meistersinger von Nürnberg (finale III)

A	LEHRBUBEN Silentium! Silentium! [...] VOLK Stimmt an! Stimmt an! Stimmt an!	Ingresso dei Meistersinger Trombe e tamburi sul palco	Episodio sinfonico-corale [b. 2059]
B	VOLK Wacht auf, es naht gen dem Tag; [...] VOLK Heil Nürnbergs teurem Sachs!	Corale	Musica di scena [b. 2152]
Tema della saggezza di Sachs [b. 2188]			
C	SACHS Euch macht ihr's leicht, mir macht's ihr's schwer, [...] SACHS die Kunst und ihre Meister ehrt!	Arioso di Sachs [b. 2194]	Sezione cinetica [b. 2194]
Cbis	POGNER O Sachs, mein Freund! Wie dankenswert! [...] KOTHNER Fanget an!	Scena dialogica [b. 2277]	
Intervento orchestrale [b. 2379] Assolo del liuto			
D	BECKMESSER Morgen ich leuchte in rosigem Schein, [...] BECKMESSER vom Leberbaum!	Canzone di Beckmesser	Musica di scena [b. 2397]
Intervento orchestrale [b. 2454] Risate			
E	BECKMESSER Verdammt Schuster, das dank' ich dir! [...] LEHRBUBEN da rufen wir auch nicht "Silentium!"	Sachs presenta Walther come candidato alla tenzone	Sezione cinetica [b. 2462]
Intervento orchestrale [b. 2602] Tema del Meisterlied			
D'	WALTHER Morgenlich leuchtend in rosigem Schein, [...] POGNER vorüber nun all' Herzbeschwer'!	Canzone di Walther	Musica di scena [b. 2615]
Tema della saggezza di Sachs [b. 2731]			
Cbis'	SACHS Den Zeugen, denk' es, wählt' ich gut: [...] WALTHER Will ohne Meister selig sein!	Scena dialogica [b. 2735]	Sezione cinetica [b. 2735]
C'	SACHS Verachtet mir die Meister nicht, [...] SACHS die heil'ge deutsche Kunst!	Arioso di Sachs [b. 2771]	
A'/B'	VOLK Ehrt eure deutschen Meister, [...] VOLK Nürnbergs teurem Sachs!	Incoronazione di Walther Trombe e tamburi sul palco	Episodio sinfonico-corale [b. 2865]

Precede il corpo vero e proprio del finale una grandiosa scena cerimoniale e coreografica il cui stampo rimanda al grand-opéra parigino più che all'esempio italiano, le singole corporazioni dei mestieri trattate come blocchi corali in movimento fra le danze degli apprendisti e la fanfara sul palco – con chiaro intento derisorio, i sarti accennano perfino una citazione dal *Tancredi* di Rossini. Annunciato da un segnale di tromba, l'ingresso dei maestri cantori dà l'avvio alla struttura di cui sopra con un maestoso interludio sinfonico dominato dai Leitmotive loro specifici. In chiusura al passo, alternando frasi vocali di condotta omofonica con la ripresa agli ottoni del tema dello stendardo, i garzoni s'inseriscono nella trama orchestrale per invocare il silenzio consono alla cerimonia. Quindi alla vista di Sachs, alzatosi a prendere parola, il rapido scambio di battute all'interno del popolo determina una sorta di breve transizione in crescendo la quale eromperà presto, dopo una corona collettiva in ff, nel successivo momento formale.

Su uno sfondo sonoro privo di Leitmotive, dove gli strumenti fungono da mero raddoppio alle linee del canto, Wagner ricorre a un testo autentico del calzolaio-poeta – reale personaggio storico – per dare vita al primo brano di musica di scena. Il corale, intonato da tutti gli astanti, denota una tinta arcaicizzante dovuta all'utilizzo di dissonanze diatoniche, ossia grazie alla tecnica, peculiare nei *Meistersinger*, di eludere la risoluzione degli accordi di settima tramite concatenazioni armoniche estranee alle convenzioni tonali, riducendo però al minimo la presenza di cromatismi.¹² Terminato il pezzo, il popolo rimane solo a inneggiare il proprio beniamino mentre in orchestra tornano a rivestire importanza gli elementi tematici, sempre connessi ai maestri cantori e allo stendardo, dopodiché sul motivo della saggezza di Sachs, introdotto in qualità di cesura architettonica, la scrittura si dirada in una sonorità soffusa e dall'andamento «esitante» nella quale ha inizio la nuova sezione.

Questa, sottoposta al trattamento compositivo tipico nei Musikdramen delle fasi «cinetiche», mostra una suddivisione interna in due zone dal significato drammaturgico appena discorde – monologica l'una, l'altra di contenuto dinamico – dove però il flusso temporale non si ferma mai a lasciar espandere l'attimo. Di conseguenza la bipartizione, ridimensionata pure dalla marcata omogeneità stilistica, non assumerebbe alcuna rilevanza ai fini della nostra indagine se non fosse

¹² «Nella condotta armonica più avanzata del XIX secolo, di cui l'armonia del *Tristano* rappresenta il paradigma, la progressiva complicazione dei procedimenti dissonanti – che nel secolo XX condurrà alla schönberghiana «emancipazione della dissonanza» dall'obbligo della sua regolare risoluzione – era strettamente collegata con la tendenza alla cromatizzazione degli accordi, al «trascolorare» di singole note per alterazione all'insù o all'ingiù. *Ipsso facto*, la musica più dissonante era anche la più cromatica. Ma una, e forse la decisiva, delle peculiarità stilistiche dei *Maestri cantori* sta nel divario tra il trattamento delle dissonanze, avanzatissimo, e la repressione del cromatismo. Da lì l'aura dell'antico del nuovo. Esempio dell'interazione di questi due fattori è l'inizio del coro «Wach' auf». Dilazionare la risoluzione delle settime (su «gen» e «Tag») mediante interpolazione d'altri accordi è procedimento indubbiamente moderno ma d'effetto tuttavia arcaicizzante, per via dell'assenza del cromatismo – ossia dell'altro e complementare fattore «moderno» – e in virtù delle sequele di accordi che da esse interpolazioni risultano, inconsuete all'armonia tonale e perciò evocatrici d'una fattispecie musicale vetusta, anteriore alla regolamentazione tonale delle concatenazioni d'accordi» (CARL DAHLHAUS, *I drammi musicali di Richard Wagner*, cit., pp. 88-89).

riprodotta nella seconda metà del finale in un'immagine a specchio, conferendo ulteriore evidenza all'impianto simmetrico della struttura.

Il primo di tali segmenti ospita il discorso rivolto ai concittadini dal più illustre dei maestri cantori, qui portavoce ufficiale della congregazione, con il fine d'illustrare tanto i termini quanto il senso etico-artistico della gara (dunque il passaggio, dall'attitudine estrovertita e ben radicata al reale, non può certo essere scambiato per una parentesi riflessiva). Dopo ciò il ritmo puntato di Norimberga interviene in *ff* a dominare la partitura, costituendo lungo una manciata di battute l'unico elemento separatore rispetto ai successivi svolgimenti dialogici, in cui il titubante Beckmesser verrà esortato all'esecuzione.

Se escludiamo una certa tendenza alla periodicità sintattica quando l'ardore declamatorio via via impregna l'arioso di Sachs, durante l'intero momento formale la fraseologia melodica di norma si dipana in base a disegni irregolari supportati da un tessuto orchestrale ininterrotto, attivo nella densa partecipazione di Leitmotive. In coda invece, con uno scatto di brio nell'agogica e nella scrittura sul tema dei Meistersinger, il popolo si cimenta in un vivace fugato di commento alla candidatura di Beckmesser, seguito da quel medesimo appello omofonico degli apprendisti che, sempre alternato alla figurazione dello stendardo, aveva condotto a termine l'iniziale episodio sinfonico.

Rovesciando i ruoli rispetto al Probelied di Walther – sottile è la crudeltà di Wagner... –, Beckmesser è invitato a cominciare con il rituale «Fanget an!». Prende avvio un passaggio strumentale dal decorso sfaldato dove, tra gesti pantomimici, affiorano rimandi alla bastonatura del secondo atto e allo stesso Beckmesser. Quest'ultimo, smorzatosi l'ultimo accordo dell'assolo di liuto – richiamo immediato alla serata precedente –, alla fine intraprende la sua grottesca performance, ulteriore sezione nella struttura complessiva a coincidere con un pezzo di musica di scena. Con un palese rapporto di filiazione, la sgraziata canzone si collega all'infelice serenata per Eva, poiché su un trattamento compositivo derivato per via diretta da quella il testo di Walther appare storpiato tanto nelle parole quanto nella loro corretta intonazione («Ist euch an der Weise nichts gelegen?» l'aveva provocato Sachs durante il “finale secondo”, «Mich dünkt', sollt' passen Ton und Wort»).

Se escludiamo un'apparizione del tema della saggezza di Sachs, enunciato in posizione esposta all'inizio della seconda stanza, l'apporto dei Leitmotive si rivela trascurabile, come d'altronde consueto in fasi architettoniche di simile natura. Sorretta in principio da qualche sporadico accordo del liuto, la parte solistica si appoggia a partire dalla strofa successiva su un accompagnamento assai scarso, limitato essenzialmente a un semplice tremolo dei violoncelli, cui nel progressivo ispessimento dello sfondo sonoro si aggiunge poi il motteggio delle manierate

fioriture vocali. A sbalordito commento dell'esecuzione s'intercalano al brano gli interventi corali del popolo e dei maestri cantori, finché, su un breve passaggio orchestrale dalla scrittura subito più rapida, la risata «rimbombante» di tutti gli astanti conduce in maniera quasi brutale al nuovo momento formale, dove il violento scoppio d'ira di Beckmesser riporta la partitura a una dimensione linguistica di convenzione – ovvero non percepita quale fenomeno acustico dai personaggi, al contrario di quanto avviene con la musica di scena.

Con l'esordio di tale sezione, asse di simmetria nell'impianto globale dell'episodio, la sintassi melodica torna visibilmente a perdere di periodicità per aderire passo passo agli svolgimenti del dialogo, mentre, alla maniera ormai nota, il compatto flusso strumentale completa il significato del libretto tramite un fitto ricorso ai Leitmotive. Chiave di volta del finale per posizione geometrica e pregnanza contenutistica, tematizzato risulta qui l'attrito, mai così aspro nel Musikdrama, tra l'ottuso atteggiamento di chi, senza alcuna sensibilità spirituale, s'arrocca nell'intransigente perpetuazione di convenzioni e, dall'altro lato, la vera arte, creatrice essa stessa delle proprie leggi formali in base a un genuino impeto espressivo, cosicché pure l'avveniristico acquisisce senso – quindi valore estetico – in quanto elemento integrante di un contesto organico.

Il concetto ci viene illustrato da Wagner in termini inequivocabili: dopo il frustrato tentativo da parte Beckmesser di addossare a Sachs la responsabilità del suo fallimento, questi riafferma le redini del discorso – dove gli fungono da unico interlocutore i blocchi corali del popolo e dei colleghi – per propugnare il pregio del testo, il quale emerge palese a patto di un'appropriata messa in musica:

Ich sag' euch Herrn, das Lied ist schön;
nur ist's auf den ersten Blick zu erseh'n,
dass Freund Beckmesser es entstellt!
Doch schwör' ich, dass es euch gefällt,
wenn richtig Wort' und Weise
hier einer säng' im Kreise

Lo dimostrerà nella fase successiva l'esecuzione di Walther, interpellato dal calzolaio in veste di suo «testimone» di fronte agli astanti che ammutoliscono per la curiosità: nel silenzio greve d'attesa l'appello degli apprendisti risuona la terza volta quasi per preterizione, per cui, malgrado l'originalità della variante, pure l'esibizione del cavaliere viene di fatto annunciata al medesimo modo di ogni altro brano di musica di scena.

Come nel finale del secondo atto la serenata di Beckmesser aveva valso da contrappeso alla canzone biblica di Sachs, nell'ossatura simmetrica dell'episodio la riuscita prova del giovane bilancia la storpiatura appena commessa per mano del censore, conseguendo ulteriore valorizzazione grazie al confronto diretto con il proprio travisamento, cosicché tra le due sezioni si

origina un rapporto di vicendevole dipendenza. Conclusosi il breve intervento orchestrale sul tema del Meisterlied, depositario a tal punto del ruolo di cesura, Walther intona l'esordio del pezzo composto sotto la guida di Sachs e improvvisa a partire dall'originale delle importanti modifiche per amplificazione, sulle quali però non ci soffermeremo poiché irrilevanti ai fini della nostra analisi. Rispetto alla prima versione, da noi esaminata all'altezza della Tab. 9, l'approccio compositivo rimane del tutto invariato: solo il coro s'interpone ora alle strofe per dar voce a degli stupiti giudizi d'apprezzamento – nel luogo dove l'archetipo aveva comunque previsto i commenti del calzolaio –, suggellando infine il successo della canzone con la ripresa collettiva della melodia iniziale.

Il gioco delle corrispondenze strutturali continua dunque con l'impiego del tema della saggezza di Sachs per introdurre un momento formale che, nell'omogeneità della scrittura, riproduce in un'immagine speculare la terza fase dell'impianto architettonico. L'originale organizzazione interna in una scena dialogica e un arioso, indicati nella Tab. 11 con le lettere C e Cbis, appare qui invertita nel rigetto dell'investitura a maestro cantore da parte di Walther e nel conseguente monologo di Sachs, volto a difendere il ruolo artistico-politico della confraternita a preservamento dello spirito nazionale tedesco.

Come già avveniva nella prima metà del finale, pure la sezione attuale denota in realtà un decorso di carattere unitario tanto nell'impostazione della partitura, analoga al modello per trattamento di voci e orchestra (fraseologia del canto aperiodica, fitta trama di Leitmotive), quanto nella natura drammaturgica sempre incentrata sullo svolgimento della vicenda, poiché nemmeno l'arringa di Sachs, indirizzata agli astanti, conosce la sospensione atemporale delle parentesi riflessive. Segnalata appena tramite la fugace allusione alla sonorità del quartetto in concomitanza al rifiuto di Walther, dopo il quale il tema dei Meistersinger apre la strada alla pregnante risposta del calzolaio, la bipartizione assume quindi interesse solo per il suo compito di donare ulteriore coesione all'ossatura dell'episodio, di cui accentua l'assetto ad arco.

In mancanza di una controparte esplicita al corale dell'esordio, unica incrinatura nella logica marcatamente simmetrica del finale, il trapasso alla fase conclusiva s'innesta senza soluzione di continuità sull'arioso facendo perno attorno al motivo associato allo stendardo, non a caso lo stesso che aveva accompagnato l'ingresso dei maestri cantori. E proprio all'interludio sinfonico posto ad aprire la scena la scrittura orchestrale di queste ultime pagine si ricollega dando vita a un epilogo breve ma monumentale, dove nel tripudio generale gli astanti si uniscono in un grandioso inno all'arte tedesca e a Sachs, suo rappresentante emblematico, riprendendo la coda del corale (per l'appunto il saluto al calzolaio-poeta). In una sorta di sintesi delle prime due sezioni l'impianto

architettonico si richiude dunque in circolo, con la medesima fanfara sul palco cui era spettato segnalare l'inizio.

5 – Parsifal

Giunti infine al *Parsifal*, la «solita forma» non sembra più costituire il riferimento diretto per l'organizzazione drammaturgico-musicale delle scene cardine, né affiorano all'analisi strutture a simmetria centrale simili a quelle messe in luce nei *Meistersinger* (solo a livello macroscopico risulta lampante il percorso ad arco tracciato dalla vicenda lungo i tre atti, tornando il terzo a richiamarsi al primo – dopo la deviazione intermedia nel castello di Klingsor – in base a marcati parallelismi sia contenutistici che architettonici).

Ciononostante non è difficile individuare all'interno del «Bühnenweihfestspiel» almeno una circostanza in cui l'ossatura portante, pur rispondendo a principi rinnovati rispetto all'esempio italiano, isola un complesso chiuso dove gli avvenimenti scenici e la scrittura sonora convergono nel definire sezioni dal ruolo distinto, evidenziate nel libretto grazie all'alternanza di zone a versi sciolti o rimati. Non si dimentichi infatti l'importanza che, una volta saggiati i limiti dello «Stabreim», i rapporti tra configurazione poetica del testo e tipologia di messa in musica hanno di nuovo conquistato nel *Parsifal*, ovvero – detto in modo semplicistico – secondo le corrispondenze rime-arioso e versi sciolti-declamato, come abbiamo avuto modo di osservare nel capitolo riservato alla metrica.

L'episodio in questione coincide con il rito posto al termine del primo atto quale suo apice contenutistico ed espressivo, chiave di volta cui si riallaccia la fine stessa del lavoro con il compimento dell'opera redentrice di Parsifal durante la celebrazione del Venerdì Santo. Entro la cornice di due interludi orchestrali, costruiti a partire dal medesimo materiale tematico, i momenti formali si succedono senza sottostare ad alcun criterio di simmetria, malgrado il palese rapporto di derivazione previsto tra la fase conclusiva e l'iniziale, riassumibile nello schema ABCA'. A complicare ulteriormente l'impianto ricorre, in coda ad alcune sezioni, un intervento a cappella del coro su melodie via via diverse, quasi in una sorta di ritornello. Ad estremo retaggio del modello lirico permane comunque la scelta, fondamentale in tutti i precedenti titoli di Wagner, d'inquadrare entro contorni nitidi un evento di particolare rilevanza nell'economia della vicenda trattandolo alla stregua di un'autonoma unità architettonica, articolata al suo interno in parti di distinta natura drammaturgico-musicale.

In chiusura al mutamento scenico, descritto alla maniera consueta in un intermezzo dallo stampo sinfonico, segna l'avvio dell'organismo strutturale l'ingresso di una fanfara sul palco che

enuncia il tema dell'ultima cena, emblema sonoro dell'intero episodio, subito seguito da un ostinato delle campane – pure sul palco – il cui andamento ieratico dominerà la prima sezione pervadendo il tessuto strumentale in base a una leggera variante in ritmo puntato. Spetta ora a Gurnemanz aprire il discorso con una frase in declamato improntata a una certa simmetria sintattica – consona all'impiego della rima –, quindi nell'atmosfera processionale dell'accompagnamento entrano nel tempio, una dopo l'altra, le singole masse corali.

Uniche protagoniste di questa fase formale, ognuna di esse esibisce un proprio specifico trattamento compositivo senza però tradire la comune tendenza a una scrittura dall'aspetto arcaizzante. Dapprima infatti i cavalieri del Graal, interpretati dalle sole voci maschili, intonano all'unisono sull'ostinato degli archi incisi melodici regolari e dal disegno diatonico, instaurando invece con i fiati un rapporto antifonale. In seguito la partitura sfocia in un crescendo collettivo culminante sul motivo del Graal, dopodiché la trama sonora si rarefa all'istante per lasciar subentrare i timbri centrali degli scudieri – contralto e tenori – in un contrappunto di tre/quattro linee con cui Wagner, ad amplificazione simbolico-espressiva del testo, rende omaggio al doloroso cromatismo dei corali bachiani di penitenza.

Con il passaggio di metro a un arcaizzante 6/4 la sezione volge infine a termine nel diatonismo del tema della fede, armonizzato nel canto a cappella dei fanciulli secondo un moto omofonico a quattro parti, ossia tre di soprano più una di contralto. Sulla ripresa del medesimo Leitmotiv ai violini primi, infine, la cesura strutturale si compie con il ritorno del metro a 4/4, mentre riecheggia ai corni, per un'ultima volta, il modulo puntato che aveva sorretto la processione.

Aperta dalla voce di Titurel con un nudo declamato punteggiato dai soli timpani, la nuova fase architettonica origina fin da subito un netto contrasto con la precedente scena corale raccogliendosi entro una dimensione solistica focalizzata sulla sofferenza di Amfortas, espressa all'inizio in veste dialogica per poi sfociare senza soluzione di continuità in un vero e proprio arioso. La sezione viene così ad organizzarsi in due zone di scrittura e carattere distinti, dove però la prima, visto il marcato squilibrio delle proporzioni reciproche, si rapporta alla successiva come una sorta di premessa. Qui la condotta melodica traduce l'effetto dei versi sciolti in una sintassi dai contorni irregolari, sotto cui la trama mutevole dell'orchestra aderisce passo passo alla discussione tra padre e figlio mediante la frequente alternanza delle tecniche compositive, dal semplice sfondo sonoro agli accordi di "punteggiatura" sino all'apporto attivo alla narrazione tramite l'utilizzo dei Leitmotive.

Giunti alla conclusione di tale stadio il flusso temporale s'arresta in modo da lasciare spazio all'interiorità di Amfortas, la quale, in un chiaro retaggio dell'insegnamento italiano, trova estrinsecazione in un canto dove le frasi melodiche, appoggiate su versi rimati, manifestano una

maggiore propensione alla corrispondenza reciproca. Sebbene la partitura non preveda alcun elemento separatore, l'avvio dell'arioso acquisisce immediata evidenza grazie al cambio dell'approccio musicale, volto a rafforzare – assieme al mutamento metrico – la transizione compiutasi in ambito drammaturgico da una prospettiva «cinetica»/estroversa al suo opposto «statico»/introverso. Fin dalla brevissima introduzione sul tema della sofferenza di Amfortas, infatti, il tessuto strumentale diviene compatto per offrire un solido sostegno acustico alla voce, fungendole nel contempo da interlocutore attraverso il diffuso ricorso al materiale leitmotivico.

Com'era già successo nella precedente fase formale, pure qui la chiusura è affidata a un episodio di canto a cappella in cui la condotta omofonica a quattro parti, ora d'armonizzazione alla melodia del puro folle, ritorna allo stile diatonico connesso nel *Parsifal* tanto alla sfera sacrale quanto alla «primitiva ingenuità»¹³ del protagonista. Infine spetta al tema del Graal segnare la cesura strutturale intanto che riecheggia, per voce di Titurel, l'ordine di dare inizio al rito dell'eucaristia.

E per l'appunto a quest'ultimo sarà dedicata la nuova sezione, nella quale il singolare momento drammatico, apice mistico della vicenda, trova espressione in una scrittura dove sobri interventi del coro s'avvicinano a pagine di natura prettamente sinfonica. La spiccata uniformità della partitura, sempre basata sulle medesime scelte compositive, conferisce a tale unità architettonica la garanzia di una solida coesione interna. Di dimensioni non troppo estese, il quadro sonoro della cerimonia incentra il suo intero svolgimento attorno al tema dell'ultima cena, intonato dapprima all'unisono contro lo sfondo “neutro” del tremolo di violoncelli e contrabbassi, poi assunto in orchestra in veste di linea portante. Al di sotto l'accompagnamento, passato il metro a 6/4, riproduce quell'atmosfera eterea e brulicante che nei Musikdramen aveva spesso caratterizzato le fasi estatiche: vi contribuiscono da un lato gli arpeggi di violini e viole, divisi e con sordina, dall'altro le terzine di crome ribattute, enunciate ai legni acuti.

Ripetuta tale alternanza per due volte consecutive – ovvero secondo lo schema ABA'B' –, la scena termina, come s'era aperta, con il tema del Graal abbinato a una frase di Titurel, ora manifestazione del suo rapimento mistico. Quindi, in funzione di cesura, una manciata di battute dalla strumentazione piena (ma in un'intensità soffusa) si riallaccia alla sezione iniziale dell'episodio lasciando riemergere l'ostinato della processione.

Con il richiudersi a cerchio dell'arcata strutturale prende ormai avvio l'ultima fase della vicenda, teatro della condivisione eucaristica del pane e del vino in un approccio corale che vede succedersi, ora sempre all'unisono, gli stessi blocchi del principio però in base all'ordine opposto, con l'effetto di rafforzare l'imperfetta simmetria dell'impianto complessivo – un espediente

¹³ CARL DAHLHAUS, *I drammi musicali di Richard Wagner*, cit., p. 172.

consueto presso Wagner. Dopo il respiro sinfonico della parte precedente, dove gli interventi vocali apparivano isolati l'uno dall'altro, il ritorno alla rima favorisce lo sviluppo di una sintassi più periodica grazie alla quale il canto acquista un rilievo incontrastato rispetto al fondale. Questo, finalizzato al puro sostegno acustico della melodia, tratteggia dapprima un semplice tappeto di terzine ribattute – scrittura desunta dai momenti «statici» dei Musikdramen – per poi ripiegare, con l'ingresso dei cavalieri, su un monumentale crescendo costruito sul ritmo puntato della processione.

La condotta del coro diverrà polifonica solo nel passaggio conclusivo, di nuovo a cappella, nel cui breve corso il tema del Graal coinvolge finalmente le vari voci inducendole a sovrapporsi, dal basso II ai soprani, in una leggera sfasatura a gradoni. Sull'uscita di scena di tutti i personaggi – tranne Parsifal e Gurnemanz, protagonisti di una concisa coda dialogica posta ancora oltre il corpo vero e proprio del finale – un interludio orchestrale correlato strettamente a quello d'esordio suggella infine la conclusione definitiva dell'episodio, cingendone l'architettura come all'interno di una cornice.

Tab. 12: Parsifal (finale I)

A	Interludio sinfonico [b. 1106] Cambio di scena Fanfara e campane sul palco			
B	GURNEMANZ Nun achte wohl, und lass mich sehn: [...] STIMMEN DER JÜNGLINGE Er leb' in uns durch seinen Tod.	Versi rimati	Ingresso dei cavalieri del Graal [b. 1154]	Sezione corale [b. 1154]
x	KNABENSTIMMEN Der Glaube lebt; [...] Und nehmt vom Lebensbrote!		coro a cappella: tema della fede [b. 1230]	
tema della fede [b. 1241]				
C	TITUREL Mein Sohn Amfortas, bist du am Amt? [...] AMFORTAS Zu diesem Amt – verdammt zu sein!	Versi sciolti	Momento dialogico [b. 1246]	Sezione solistica [b. 1246]
C1	AMFORTAS Wehvolles Erbe, dem ich verfallen, [...] AMFORTAS Rein dir gesunde!	Versi rimati	Arioso di Amfortas [b. 1259]	
x	KNABEN UND JÜNGLINGE Durch Mitleid wissend, [...] DIE RITTER des Amtes walte heut!	Versi sciolti	coro a cappella: tema del puro folle [b. 1405]	
tema del Graal [b. 1416] TITURELS STIMME Enthüllt den Gral!				
D	STIMMEN Nehmet hin meinen Leib, [...] TITURELS STIMME Wie hell grüsst uns heute der Herr!	Versi sciolti	Rito dell'ultima cena	Sezione corale-sinfonica [b. 1440]
Intervento orchestrale [b. 1480] ostinato della processione				
B'	KNABENSTIMMEN Wein und Brot des letzten Mahles [...] RITTER Zu kämpfen mit seligem Mute!	Versi rimati	Condivisione del pane e del vino [b. 1493]	Sezione corale [b. 1493]
x	ALLE RITTER Selig im Glauben! [...] KNABEN Selig im Glauben!		coro a cappella: tema del Graal [b. 1563]	
A'	Interludio sinfonico [b. 1575] Cambio di scena Campane sul palco			

Appendice

Opere italiane conosciute da Wagner

Compositore	Opera	Prima rappresentazione	Conoscenza da parte di Wagner	
			Prima menzione	
VINCENZO BELLINI	<i>Il Pirata</i>	Milano, 1827	1865 (1833) SSD, XIII, 82	La cita in <i>Mein Leben</i> : riferisce di aver strumentato una cavatina a partire dallo spartito per canto e piano (1833)
	<i>La Straniera</i>	Milano, 1829	1865 (1833) SSD, XIII, 82	La cita in <i>Mein Leben</i> : riferisce che vi avrebbe dovuto inserire la cavatina strumentata da <i>Il Pirata</i> (1833) La dirige (Magdeburgo, 1834) GL, I, 223
	<i>I Capuleti e i Montecchi</i>	Venezia, 1830	1834 SB, I, 147	La dirige (Magdeburgo, 1834) GL, I, 223 Progetta di comporre un'ouverture sostitutiva
	<i>La Sonnambula</i>	Milano, 1831	1843 SB, II, 286	La dirige (Dresda, 1843)
	<i>Norma</i>	Milano, 1831	1835 SB, I, 226	La dirige (Magdeburgo, 1836) SSD, XII, 13 Scriva un'aria per Oroveso La propone a Dresda tra le «Fertige Repertoire-Opern»
	<i>I Puritani</i>	Parigi, 1835	1841 SSD, XII, 72	La conosceva quantomeno all'ascolto
GAETANO DONIZETTI	<i>L'elisir d'amore</i>	Milano, 1832	1847 SB, II, 551	La dirige (Dresda, 1846) GL, II, 196
	<i>Lucrezia Borgia</i>	Milano, 1833	–	La dirige (Dresda, 1843) GL, II, 38
	<i>Gemma di Vergy</i>	Milano, 1834	1841 SB, I, 553	Riferisce di una rappresentazione a Parigi
	<i>Lucia di Lammermoor</i>	Napoli, 1835	1843 SB, I, 253	La dirige (Dresda 1843) GL, II, 116
	<i>Belisario</i>	Venezia, 1836	1850 SB, III, 489	La conosceva quantomeno all'ascolto
	<i>La fille du régiment</i>	Parigi, 1840	1845 SB, II, 475	La dirige (Dresda, 1844) GL, II, 87 La propone a Dresda tra le «Fertige Repertoire-Opern»
	<i>La favorite</i>	Parigi, 1840	1840 SB, I, 429	Lavori per Schlesinger: correzione della partitura, riduzioni per canto e piano, pianoforte a due e quattro mani, arrangiamento per quartetto, per due violini e per cornetta a pistoni. La dirige (Dresda, 1848) GL, II, 116
	<i>Dom Sébastien</i>	Parigi, 1843	1847 SB, II, 548	La propone per Dresda tra le «neue Opern».
GIOVANNI PAISIELLO	<i>Il barbiere di Siviglia</i>	S. Pietroburgo, 1782	1880 CT, II, 611	La conosce perlomeno all'ascolto
	<i>La molinara</i>	Vienna, 1788	–	La dirige (Magdeburgo, 1835) GL, I, 228

GIOACHINO ROSSINI	<i>Tancredi</i>	Venezia, 1813	1850 SSD, III, 262	La cita in <i>Oper und Drama</i> . La dirige (Magdeburgo, 1834) GL, I, 223
	<i>Il Turco in Italia</i>	Milano, 1814	1842 SSD, XII, 145	La cita in <i>Halévy und die Französische Oper</i>
	<i>Il barbiere di Siviglia</i>	Roma, 1816	1846 SB, V, 416	La dirige (Magdeburgo, 1834) GL, I, 223
	<i>Otello</i>	Napoli, 1816	1865 (1835) SSD, XIII, 106	La cita in <i>Mein Leben</i> La dirige (Magdeburgo, 1835) GL, I, 228
	<i>Cenerentola</i>	Roma, 1817	1865 (1828) SSD, XIII, 34	La cita in <i>Mein Leben</i> : riferisce che nel 1828 sua sorella Clara aveva debuttato nel primo ruolo dell'opera, a Dresda
	<i>La gazza ladra</i>	Milano, 1817	1870 CT, I, 200	Ne conosceva quantomeno l'ouverture
	<i>Armida</i>	Napoli, 1817	1842 SB, I, 585	La conosceva quantomeno all'ascolto
	<i>Semiramide</i>	Venezia, 1823	1860 SSD, X, 153	La conosceva quantomeno all'ascolto La cita in <i>Über das Opern-Dichten und Komponiren im Besonderen</i>
	<i>Moïse et Pharaon</i>	Parigi 1827 (Napoli, 1818)	1841 SSD, I, 230	La cita in <i>Der Freischütz in Paris</i>
	<i>Guillaume Tell</i>	Parigi, 1829	1847 SB, II, 548	La propone a Dresda tra le «Repertoire-Opern» in cui mancano dei ruoli
GIUSEPPE VERDI	<i>Ernani</i>	Venezia, 1844	1847 SB, II, 548	La propone per Dresda tra le «neue Opern».
	<i>Il Trovatore</i>	Roma, 1853	1855 SB, VII, 190	La conosceva quantomeno all'ascolto

Legenda

- CT COSIMA WAGNER, *Die Tagebücher 1869-1877*. A cura di Martin Gregor-Dellin e Dietrich Mack, Monaco/Zurigo, Piper, 1976-1977.
- GL CARL FRIEDRICH GLASENAPP, *Das Leben Richard Wagners in sechs Büchern dargestellt*. Lipsia, Breitkopf & Härtel, 1905⁴.
- SB RICHARD WAGNER, *Sämtliche Briefe*. A cura di Gertrud Strobel e Werner Wolf, Lipsia, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1967-2006
- SSD RICHARD WAGNER, *Sämtliche Schriften und Dichtungen*. Lipsia, Breitkopf & Härtel, 1912-1914.

Tavola dei Leitmotive

Tristan und Isolde
notte rivelatrice



impeto passionale



morte nell'amore

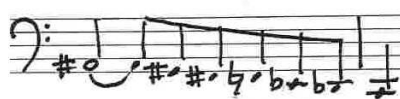


reciproca confessione

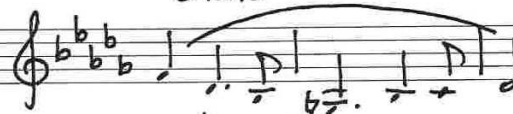


Das Rheingold

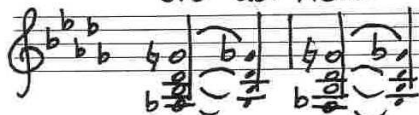
lancia



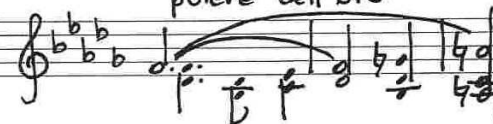
anello



oro del Reno



potere dell'oro

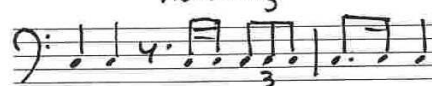


Nibelunghi



Die Walküre

Hunding



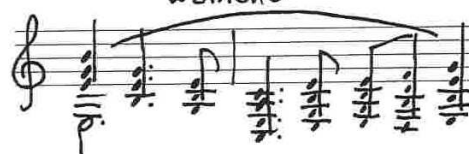
Walsunghi: (frammento)



Sieglinde



Walhalla



eroismo dei Walsunghi



spada cavalcata delle Walkirie

ninnananna di Brünnhilde

Siegfried

amore dei Welsunghi rinuncia all'amore

sonno magico

Siegfried

fuoco

Götterdämmerung

giovane Siegfried

maledizione dell'anello morte

annuncio del fato gioia di amare di Brünnhilde

Die Meistersinger von Nürnberg

S. Crispino

Norimberga



notte estiva

saggezza di Sachs

Tristanakkord

fanciulla



standardo

Meistersinger

Parsifal

ultima cena

Graal



sofferenza di Amfortas

puro folle



Bibliografia

Fonti

Testi teorici e carteggi

BONIFAZIO ASIOLI, *Il maestro di composizione ossia Seguito del Trattato di armonia*. Milano, Ricordi, 1836.

GIUSEPPE BAINI, *Saggio sopra l'identità de' ritmi musicale e poetico*. Firenze, Stamperia Piatti, 1820.

GIUSEPPE CARPANI, *Le Haydine ovvero Lettere sulla vita e le opere del celebre maestro Giuseppe Haydn*. Padova, Tipografia della Minerva, 1823².

GIUSEPPE CARPANI, *Le Rossiniane ossia le Lettere musico-teatrali*. Padova, Tipografia della Minerva, 1824.

FRANCESCO GALEAZZI, *Elementi teorico-pratici di musica con un saggio sopra l'arte di suonare il violino*. Roma, Stamperia di Michele Puccinelli a Tor Sanguigna, 1796.

CARLO GERVASONI, *La scuola della musica in tre parti divisa*. Piacenza, Niccolò Orcesi Regio stampatore, 1800.

FRANZ LISZT, RICHARD WAGNER, *Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt*. A cura di Erich Kloss, Lipsia, Breitkopf & Härtel, 1910.

FRANZ LISZT, RICHARD WAGNER, *Briefwechsel*. A cura di Hanjo Kesting, Francoforte, Insel Verlag, 1988.

LUDWIG II VON BAYERN, RICHARD WAGNER, *Richard Wagner und König Ludwig II von Bayern: Briefwechsel*. A cura di Kurt Wölfel, Stoccarda, Gerd Hatje, 1993.

JOHANN MATTHESON, *Der vollkommene Capellmeister*. A cura di Friederike Ramm, Kassel, Bärenreiter, 1999.

FRIEDERICH NIETZSCHE, RICHARD WAGNER, *Nietzsche und Wagner: Stationen einer epochalen Begegnung*. A cura di Dieter Borchmeyer e Jörg Salasquadra. Francoforte, Insel Verlag, 1994.

FRIEDERICH NIETZSCHE, RICHARD WAGNER, *Briefwechsel während des Tribschener Idylls*. A cura di Wilhelm Jerger, Bern, Scherz, 1951.

CARLO RITORNI, *Ammaestramenti alla composizione d'ogni poema e d'ogni opera appartenente alla musica*. Milano, Luigi di Giacomo Pirola, 1841.

JEAN-JACQUES ROUSSEAU, *Dictionnaire de musique*. Paris, Veuve Duchesne Libraire, 1768.

RICHARD WAGNER, *Richard Wagner an Freunde und Zeitgenossen*. A cura di Erich Kloss, Berlino, Schuster und Loeffler, 1909.

RICHARD WAGNER, *Richard Wagner an Theodor Apel*. Lipsia, Breitkopf & Härtel, 1910.

RICHARD WAGNER, *Bayreuther Briefe (1872-1883)*. Lipsia, Breitkopf & Härtel, 1911.

RICHARD WAGNER, *Briefe an Theodor Uhlig, Wilhelm Fischer, Ferdinand Heine*. Lipsia, Breitkopf & Härtel, 1912.

RICHARD WAGNER, *Sämtliche Schriften und Dichtungen*. Lipsia, Breitkopf & Härtel, 1912-1914.

RICHARD WAGNER, *Briefe an Hans von Bülow*. Jena, Diederichs, 1916.

RICHARD WAGNER, *Richard Wagner an Mathilde und an Otto Wesendonk: Tagebuchblätter und Briefe*. A cura di Julius Kapp, Lipsia, Hesse & Becker Verlag, 1936.

RICHARD WAGNER, *Sämtliche Briefe*. A cura di Gertrud Strobel e Werner Wolf, Lipsia, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1967, vol. I: *Briefe der Jahre 1830-1842*.

RICHARD WAGNER, *Sämtliche Briefe*. A cura di Gertrud Strobel e Werner Wolf, Lipsia, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1969, vol. II: *Briefe der Jahre 1842-1849*.

RICHARD WAGNER, *Sämtliche Briefe*. A cura di Gertrud Strobel e Werner Wolf, Lipsia, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1975, vol. III: *Briefe der Jahre 1849-1851*.

RICHARD WAGNER, *Sämtliche Briefe*. A cura di Gertrud Strobel e Werner Wolf, Lipsia, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1979, vol. IV: *Briefe der Jahre 1851-1852*.

RICHARD WAGNER, *Sämtliche Briefe*. A cura di Gertrud Strobel e Werner Wolf, Lipsia, Deutscher Verlag für Musik, 1993, vol. V: *September 1852-Januar 1854*.

RICHARD WAGNER, *Sämtliche Briefe*. A cura di Hans-Joachim Bauer e Johannes Forner, Lipsia, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1986, vol. VI: *Januar 1854-Februar 1855*.

RICHARD WAGNER, *Sämtliche Briefe*. A cura di Hans-Joachim Bauer e Johannes Forner, Lipsia, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1988, vol. VII: *März 1855-März 1856*.

RICHARD WAGNER, *Sämtliche Briefe*. A cura di Hans-Joachim Bauer e Johannes Forner, Lipsia, Deutscher Verlag für Musik, 1991, vol. VIII: *April 1856-Juli 1857*.

RICHARD WAGNER, *Sämtliche Briefe*. A cura di Klaus Burmeister e Johannes Forner, Lipsia, Deutscher Verlag für Musik, 2000, vol. IX: *August 1857-August 1858*.

RICHARD WAGNER, *Sämtliche Briefe*. A cura di Andreas Mielke, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 2000, vol. X: *17. August 1858 bis März 1859*.

RICHARD WAGNER, *Sämtliche Briefe*. A cura di Martin Dürer, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 1999, vol. XI: *1. April bis 31. Dezember 1859*.

RICHARD WAGNER, *Sämtliche Briefe*. A cura di Martin Dürer, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 2001, vol. XII: *Briefe des Jahres 1860*.

RICHARD WAGNER, *Sämtliche Briefe*. A cura di Martin Dürer e Isabel Kraft, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 2003, vol. XIII: *Briefe des Jahres 1861*.

RICHARD WAGNER, *Sämtliche Briefe*. A cura di Andreas Mielke, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 2002, vol. XIV: *Briefe des Jahres 1862*.

RICHARD WAGNER, *Sämtliche Briefe*. A cura di Andreas Mielke, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 2005, vol. XV: *Briefe des Jahres 1863*.

RICHARD WAGNER, *Sämtliche Briefe*. A cura di Isabel Kraft, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 2006, vol. XVI: *Briefe des Jahres 1864*.

RICHARD WAGNER, *Das braune Buch: Tagebuchaufzeichnungen 1865 bis 1882*. A cura di Joachim Bergfeld, Zürich, Atlas Verlag, 1975.

Partiture

VINCENZO BELLINI, *Il Pirata*. Facsimile della partitura, a cura di Philip Gossett, New York/Londra, Garland, 1983.

VINCENZO BELLINI, *La straniera*. Facsimile della partitura, a cura di Philip Gossett, New York/Londra, Garland, 1982.

VINCENZO BELLINI, *I Capuleti e i Montecchi*. Facsimile della partitura, a cura di Philip Gossett, New York/Londra, Garland, 1981.

VINCENZO BELLINI, *La Sonnambula*. Riduzione per canto e piano, Milano, Ricordi, 1999.

VINCENZO BELLINI, *Norma*. Facsimile della partitura, a cura di Philip Gossett, New York/Londra, Garland, 1983.

- VINCENZO BELLINI, *I puritani*. Facsimile della partitura, a cura di Philip Gossett, New York/Londra, Garland, 1983.
- GAETANO DONIZETTI, *L'elisir d'amore*. Partitura, Milano, Ricordi, 1980.
- GAETANO DONIZETTI, *Lucrezia Borgia*. Riduzione per canto e piano, Milano, Ricordi, 1996.
- GAETANO DONIZETTI, *Gemma di Vergy*. Riduzione per canto e piano, Milano, Ricordi, 1930.
- GAETANO DONIZETTI, *Lucia di Lammermoor*. Partitura, New York, Dover, 1992.
- GAETANO DONIZETTI, *Belisario*. Riduzione per canto e piano, Milano, Ricordi, 1930.
- GAETANO DONIZETTI, *La fille du régiment*. Riduzione per canto e piano, Parigi, Schonenberger, 1840.
- GAETANO DONIZETTI, *La figlia del reggimento*. Riduzione per canto e piano, Milano, Ricordi, 1983.
- GAETANO DONIZETTI, *La favorite*. Edizione critica della partitura, a cura di Rebecca Harris-Warrick, Milano, Ricordi, 1997.
- GAETANO DONIZETTI, *Dom Sébastien, roi de Portugal*. Edizione critica della partitura, a cura di Mary Ann Smart, Milano, Ricordi, 2003.
- GIOVANNI PAISIELLO, *Il barbiere di Siviglia*. Edizione critica della partitura, a cura di Francesco Paolo Russo, Laaber, Laaber-Verlag, 2001.
- GIOACHINO ROSSINI, *Tancredi*. Edizione critica della partitura, a cura di Philip Gossett, Pesaro, Fondazione Rossini, 1984.
- GIOACHINO ROSSINI, *Il Turco in Italia*. Edizione critica della partitura, a cura di Margaret Bent, Pesaro, Fondazione Rossini, 1988.
- GIOACHINO ROSSINI, *Il barbiere di Siviglia*. Edizione critica della partitura, a cura di Alberto Zedda, Milano, Ricordi, 1969.
- GIOACHINO ROSSINI, *Otello*. Edizione critica della partitura, a cura di Michael Collins, Pesaro, Fondazione Rossini, 1994.
- GIOACHINO ROSSINI, *La cenerentola*. Edizione critica della partitura, a cura di Alberto Zedda, Pesaro, Fondazione Rossini, 1998.
- GIOACHINO ROSSINI, *La gazza ladra*. Edizione critica della partitura, a cura di Alberto Zedda, Pesaro, Fondazione Rossini, 1979.
- GIOACHINO ROSSINI, *Armida*. Edizione critica della partitura, a cura di Charles S. Brauner e Patricia B. Brauner, Pesaro, Fondazione Rossini, 1997.
- GIOACHINO ROSSINI, *Mosè in Egitto*. Edizione critica della partitura, a cura di Charles S. Brauner, Pesaro, Fondazione Rossini, 2004.
- GIOACHINO ROSSINI, *Moïse*. Edizione critica della partitura, a cura di Philip Gossett, New York/Londra, Garland, 1980.
- GIOACHINO ROSSINI, *Maometto II*. Facsimile della partitura, a cura di Philip Gossett, New York/Londra, Garland, 1981.
- GIOACHINO ROSSINI, *Le siège de Corinthe*. Facsimile della partitura, a cura di Philip Gossett, New York/Londra, Garland, 1980.
- GIOACHINO ROSSINI, *Semiramide*. Edizione critica della partitura, a cura di Philip Gossett e Alberto Zedda, Pesaro, Fondazione Rossini, 2001.
- GIOACHINO ROSSINI, *Guillaume Tell*. Edizione critica della partitura, a cura di M. Elizabeth C. Bartlet, Pesaro, Fondazione Rossini, 1992.

GIUSEPPE VERDI, *Ernani*. Edizione critica della partitura, a cura di Claudio Gallico, Milano, The University of Chicago Press & Ricordi, 1985.

GIUSEPPE VERDI, *Il Trovatore*. Edizione critica della partitura, a cura di David Lawton, Milano, The University of Chicago Press & Ricordi, 1992.

RICHARD WAGNER, *Der fliegende Holländer*. Edizione critica della partitura, a cura di Isolde Vetter, Magonza, Schott, 1983.

RICHARD WAGNER, *Das Rheingold*. Edizione critica della partitura, a cura di Egon Voss, Magonza, Schott, 1988-1989.

RICHARD WAGNER, *Die Walküre*. Edizione critica della partitura, a cura di Christa Jost, Magonza, Schott, 2002-2005.

RICHARD WAGNER, *Tristan und Isolde*. Edizione critica della partitura, a cura di Isolde Vetter, Magonza, Schott, 1990-1993.

RICHARD WAGNER, *Die Meistersinger von Nürnberg*. Edizione critica della partitura, a cura di Egon Voss, Magonza, Schott, 1979-1987.

RICHARD WAGNER, *Siegfried*. Partitura, Lipsia, Eulenburg, 1922

RICHARD WAGNER, *Götterdämmerung*. Edizione critica della partitura, a cura di Hartmut Fladt, Magonza, Schott, 1980-1982.

RICHARD WAGNER, *Parsifal*. Edizione critica della partitura, a cura di Egon Voss e Martin Geck, Magonza, Schott, 1972-1973.

Letteratura critica

Informazioni biografiche

MARTIN GREGOR-DELLIN, *Richard Wagner. Sein Leben - Sein Werk - Sein Jahrhundert*. Monaco, Piper, 1980.

MARTIN GREGOR-DELLIN, *Richard Wagner. Eine Biographie in Bildern*. Monaco, Piper, 1982.

CARL FRIEDRICH GLASENAPP, *Das Leben Richard Wagners in sechs Büchern dargestellt*. Lipsia, Breitkopf & Härtel, 1905⁴.

HANS JOHN, *Richard Wagners frühe Schulzeit*. In: *Opern und Musikdramen Verdis und Wagners in Dresden*, Dresda, Hochschule für Musik Carl Maria von Weber, 1989, pp. 670-683.

VITA LINDENBERGA, *Richard Wagners Wirken in Riga*. In: *Opern und Musikdramen Verdis und Wagners in Dresden*, a cura di Günther Stephan, Hans John e Peter Kaiser, «Schriftenreihe der Hochschule für Musik "Carl Maria von Weber"», 12 (1989), pp. 691-707.

COSIMA WAGNER, *Die Tagebücher 1869-1877*. A cura di Martin Gregor-Dellin e Dietrich Mack, Monaco/Zurigo, Piper, 1976.

COSIMA WAGNER, *Die Tagebücher 1878-1883*. A cura di Martin Gregor-Dellin e Dietrich Mack, Monaco/Zurigo, Piper, 1977.

Opere di riferimento generale

WILHELM ALTMANN, *Richard Wagners Briefe nach Zeitfolge und Inhalt: ein Beitrag zur Lebensgeschichte des Meisters*. Niederwalluf bei Wiesbaden, Martin Sändig, 1971.

LORENZO BIANCONI, *Il teatro d'opera in Italia*. Bologna, il Mulino, 1993.

WERNER BREIG, MARTIN DÜRRER, ANDREAS MIELKE, *Wagner-Briefe-Verzeichnis. Chronologisches Verzeichnis der Briefe von Richard Wagner*. Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 1998.

I copialettere di Giuseppe Verdi. A cura di Gaetano Cesari e Alessandro Luzio, Milano, Tipografia Stucchi Ceretti & C., 1913

CARL DAHLHAUS, *I drammi musicali di Richard Wagner (Die Musikdramen Richard Wagners)*, Hannover 1971). A cura di Lorenzo Bianconi, Venezia, Marsilio, 1998

JOHN DEATHRIDGE, CARL DAHLHAUS, *The New Grove: Wagner*. London, Macmillan, 1984.

Internationale Wagner-Bibliographie. 1945-1955. A cura di Herbert Barth, Bayreuth, Edition Musica, 1956.

Internationale Wagner-Bibliographie. 1956-1960. A cura di Henrik Barth, Bayreuth, Edition Musica, 1961.

Internationale Wagner-Bibliographie. 1961-1966. A cura di Henrik Barth, Bayreuth, Edition Musica, 1968.

GUSTAVO MACCHI, *Richard Wagner*. La Spezia, F.lli Melita, 1990.

LUCA ZOPPELLI, *L'opera come racconto. Modi narrativi nel teatro musicale dell'Ottocento*. Venezia, Marsilio, 1994.

Ricezione europea del melodramma

PIER PAOLO DE MARTINO, *Verdi nelle parafrasi pianistiche dell'Ottocento*. In: *Verdi 2001*, a cura di Fabrizio della Seta, Roberta Montemorra Marvin e Marco Marica, Firenze, Olschki, 2003, pp. 145-158.

ARNFRIED EDLER, *Italienische Oper in der Klaviermusik der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. In: *Aspetti musicali: Musikhistorische Dimensionen Italiens 1600 bis 2000*, a cura di Norbert Bolin, Christoph von Blumroder e Imke Misch, Köln-Rheinkassel, Dohr, 2001, pp. 211-223.

IMOGEN FELLINGER, *Musik aus italienischen Opern in europäischen Musik-Periodica aus der Zeit von 1800 bis 1830*. In: *Atti del XIV congresso della Società Internazionale di Musicologia, Bologna, 1987: Trasmissione e ricezione delle forme di cultura musicale*, a cura di Angelo Pompilio, Donatella Restani, Lorenzo Bianconi e Franco Alberto Gallo, Torino, EdT, 1990, vol. 2, pp. 11-12.

WOLFGANG GOLDHAN, *Quellen zur Berliner Musikgeschichte in der Musikabteilung der Deutschen Staatsbibliothek Berlin-DDR*. In: *Studien zur Berliner Musikgeschichte*, a cura di Horst Seeger e Wolfgang Goldhan, Berlino, Henschelverlag, 1989, pp. 405-407.

HELMUT KIRCHMEYER, *Das zeitgenössische Wagner-Bild. I: Wagner in Dresden*. Regensburg, Bosse, 1972.

ORTRUN LANDMANN, *Marginalien zum "Stile di Dresda"*. In: *Rudolf Eller zum Achtzigsten: Ehrenkolloquium zum 80. Geburtstag von Rudolf Eller am 9. Mai 1994*, a cura di Karl Eller e Andreas Waczkat, Rostock, Universität Rostock, 1994, pp. 51-58.

VITA LINDENBERGM, *Das Repertoire des Rigaer Operntheaters in den 60er Jahren des 19. Jahrhunderts*. In: *Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa: Mitteilungen der Internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Technischen Universität Chemnitz*. A cura di Helmut Loos e Eberhard Möller, Chemnitz, Schröder, 1998, Heft 3: *Die Oper als Institution in Mittel- und Osteuropa*, pp. 14-20.

CHRISTOPH-HELLMUT MAHLING, *Zur Beurteilung der italienischen Oper in der deutschsprachigen Presse zwischen 1815 und 1825*. In: *Atti del XIV congresso della Società Internazionale di Musicologia, Bologna, 1987: Trasmissione e ricezione delle forme di cultura musicale*, a cura di Angelo Pompilio, Donatella Restani, Lorenzo Bianconi e Franco Alberto Gallo, Torino, EdT, 1990, vol. 2, pp. 14-16.

FIAMMA NICOLodi, *Rossini a Parigi e la critica musicale*. In: *Studi e fantasie: Saggi, versi, musica e testimonianze in onore di Leonardo Pinzauti*, a cura di Daniele Spini, Firenze, Passigli, 1996, pp. 193-219.

WERNER RACKWITZ, *Wechselwirkungen zwischen Halle und Berlin bei der Wiedereinbürgerung der Musik Händels im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts*. In: *Musik und Musikleben in Mitteldeutschland zu und nach Händels Zeit*, «Händel-Jahrbuch», 47 (2001), pp. 177-188.

JAN SMACZNY, *Daily repertoire of the provisional theatre opera in Prague: Chronological list*. «Miscellanea Musicologica», 34 (1994), pp. 9-139.

MATHIAS SPOHR, *Der adlige Komödiant und der Aufsteiger: Karl von Holtei und Richard Wagner in Riga*. In: *Meyerbeer – Wagner: Eine Begegnung*, a cura di Gunhild Oberzaucher-Schüller, Marion Lindhart e Thomas Steiert, Vienna, Böhlau, 1998, pp. 52-70.

FRIEDRICH SVEN, *Das Buch eines edlen Geistes ist der kostbarste Freund: Richard Wagner und seine Bibliotheken*. In: *“Schlagen Sie die Kraft der Reflexion nicht zu gering an!” Beiträge zu Richard Wagners Denken, Werk und Wirken*, a cura di Klaus Döge, Christa Jost e Peter Jost, Magonza, Schott, 2002.

MICHAEL WITTMANN, *Das Bild der italienischen Oper im Spiegel der Kritik der Leipziger allgemeine musikalische Zeitung*. In: *Le parole della musica. Studi sul lessico della letteratura critica del teatro musicale in onore di Gianfranco Folena*, a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze, Olschki, 1995, pp. 195-226.

Problematiche compositive

LARS ULRICH ABRAHAM e CARL DAHLHAUS, *Melodielehre*, Laaber-Verlag, 1982².

LEIF LUDWIG ALBERTSEN, *Plädoyer für die metrische Formung von Richard Wagners Ring*. «Orbis Litterarum», XLI/4 (1986), pp. 295-311.

BERNHARD R. APPEL, *Sechs Thesen zur genetischen Kritik kompositorischer Prozesse*. «Musiktheorie», XX/2 (2005), pp. 112-122.

ABRAMO BASEVI, *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi* (Firenze, 1859). Edizione critica a cura di Ugo Piovano, Milano, Rugginenti, 2001.

ULRICH BARTELS, *Analytisch-entstehungsgeschichtliche Studien zu Wagners Tristan und Isolde anhand der Kompositionsskizze des zweiten und dritten Aktes. I: Text; II: Skizzenübertragung; III: Faksimiles*. Tesi di dottorato, Göttingen, Georg-August-Universität, 1991.

HANS-JOACHIM BAUER, *Wagners Parsifal. Kriterien der Kompositionstechnik*. Monaco/Salisburgo, Katzblichler, 1977.

VIRGILIO BERNARDONI, *La teoria della melodia vocale nella trattatistica italiana (1790-1870)*. «Acta Musicologica», 62/1 (gennaio-aprile 1990), pp. 29-61.

WERNER BRAUN, *Musikalische Inspiration – zwischen systematischer und historischer Forschung*. «Musikforschung», XXIII (1970), pp. 4-22.

WERNER BREIG, *Wagners Begriff der “dichterisch-musikalischen Periode”*. In: *“Schlagen Sie die Kraft der Reflexion nicht zu gering an!” Beiträge zu Richard Wagners Denken, Werk und Wirken*, a cura di Klaus Döge, Christa Jost e Peter Jost, Magonza, Schott, 2002.

ANDREA CHEGAI, *La cabaletta dei castrati: Attraverso le ‘solite forme’ dell’opera italiana tardosettecentesca*. «Il saggiautore musicale», 10/2 (2003), pp. 221-268.

CARL DAHLHAUS, *Wagners Begriff der “dichterisch-musikalischen Periode”*. In: *Beiträge zur Geschichte der Musikanschauung im 19. Jahrhundert*, a cura di Walter Salmen, Regensburg, Gustav Bosse Verlag, 1965, pp. 179-187.

CARL DAHLHAUS, *Wagners dramatisch-musikalischer Formbegriff*. «Analecta Musicologica», XI (1972), pp. 290-303.

CARL DAHLHAUS, *“Melodie lunghe”: Bellini und Donizetti*. In: CARL DAHLHAUS, *Gesammelte Schriften*. A cura di Hermann Danuser, Laaber, Laaber-Verlag, 2003, vol. 5: *19. Jahrhundert II*, pp. 118-125.

CARL DAHLHAUS, *Formprinzip in Wagners Ring des Nibelungen*. In: CARL DAHLHAUS, *Gesammelte Schriften in 10 Bänden*, a cura di Hermann Danuser, Laaber, Laaber-Verlag, 2004, vol. 7: *19. Jahrhundert IV. Richard Wagner – Texte zum Musiktheater*, pp. 284-321.

CARL DAHLHAUS, *Tonalität und Form in Wagners Ring des Nibelungen*. In: CARL DAHLHAUS, *Gesammelte Schriften in 10 Bänden*, a cura di Hermann Danuser, Laaber, Laaber-Verlag, 2004, vol. 7: *19. Jahrhundert IV. Richard Wagner – Texte zum Musiktheater*, pp. 477-485.

WARREN DARCY, *Creatio ex nihilo: The genesis, structure, and meaning of the Rheingold Prelude*. «19th-century music», 13/2 (1989), pp. 79-100.

FABRIZIO DELLA SETA, *Introduzione*. In: GIUSEPPE VERDI, *La traviata. Schizzi e abbozzi autografi*. Parma, Istituto nazionale di Studi verdiani, 2000.

RENATO DI BENEDETTO, *Lineamenti di una teoria della melodia nella trattatistica italiana fra il 1790 e il 1830*. In: *Colloquium »Die stilistische Entwicklung der italienischen Musik zwischen 1770 und 1830 und ihre Beziehungen zum Norden«* (Rom 1978), a cura di Friedrich Lippmann, Arno Volk – Laaber Verlag, 1982, pp. 421-443.

KLAUS DÖGE, *Besonderheiten der Musikalisation des Textes in Richard Wagners Lohengrin*. In: “*Schlagen Sie die Kraft der Reflexion nicht zu gering an*”. *Beiträge zu Richard Wagners Denken, Werk und Wirken*, a cura di Klaus Döge, Christa Jost e Peter Jost, Schott, Magonza, 2002, pp. 69-91.

LOUISE DUCHESNEAU, *The Voice of the Muse: A Study of the Role of Inspiration in Musical Composition*. Francoforte/Berna/New York, Lang, 1986.

KLAUS EBBEKE, *Richard Wagners “Kunst des Übergangs”: Zur zweiten Szene des zweiten Aktes von Tristan und Isolde, insbesondere zu den Takten 634 bis 1116*. In: *Neue Musik und Tradition: Festschrift Rudolf Stephan zum 65. Geburtstag*, a cura di Joseph Kuckertz, Helga de la Motte-Haber e Christian Martin Schmidt, Laaber, Laaber-Verlag, 1990, pp. 259-279.

PAOLO FABBRI, “*Il pirata*” e il suo processo compositivo. In: *Vincenzo Bellini nel secondo centenario della nascita*, a cura di Graziella Seminara e Anna Tedesco, Firenze, Olschki, 2004, pp. 321-390.

IRMTRAUD FLECHSIG, *Beziehungen zwischen textlicher und musikalischer Struktur in Richard Wagners Tristan und Isolde*. In: *Das Drama Richard Wagners als musikalisches Kunstwerk*, a cura di Carl Dahlhaus, Regensburg, Bosse, 1970, pp. 239-256.

DAVID GABLE, *Holding pattern and groundswell: Verdi’s mimesis of the lyric*. «Verdi forum», 28-29 (2001), pp. 21-31.

ANSELM GERHARD, *Verdi, l’alexandrin et la mélodie infinie*. In: GIUSEPPE VERDI, *Don Carlos*, Ginevra, Grand Théâtre de Genève, 2002, pp. 34-42.

ANSELM GERHARD, *Il primato della melodia. Riflessioni sull’analisi del dettaglio musicale nelle opere di Verdi*. «Studi verdiani», 18 (2004), pp. pp. 313-331.

REINHARD GERLACH, *Musik und Sprache in Wagners Schrift Oper und Drama. Intention und musikalisches Denken*. In: *Richard Wagner: Werk und Wirkung*, a cura di Carl Dahlhaus, Regensburg, Bosse, 1973, pp. 9-39.

PHILIP GOSSETT, *La composizione di “Ernani”*. In: “*Ernani*” ieri e oggi, Parma, Istituto di Studi verdiani, 1987, pp. 60-91.

PHILIP GOSSETT, *Der kompositorische Prozess: Verdis Opernskizzen*. In: *Giuseppe Verdi und seine Zeit*, a cura di Markus Engelhardt, Laaber, Laaber-Verlag, 2001, pp. 169-189.

PHILIP GOSSETT, *Compositional Methods*. In: *The Cambridge Companion to Rossini*, a cura di Emanuele Senici, New York, Cambridge University Press, 2004, pp. 68-84.

THOMAS SPENCER GREY, JOSEPH KERMAN, *Verdi’s groundswells: Surveying an operatic convention*. In: *Analyzing opera: Verdi and Wagner*, a cura di Carolyn Abbate e Roger Parker, Berkeley, University of California, 1989, pp. 153-179.

SABINE HENZE-DÖRING, *Che ci dice la solita forma? Un’analisi drammaturgico-musicale dell’aria finale di Armida*. In: *Gioachino Rossini, 1792-1992: il testo e la scena*, a cura di Paolo Fabbri, Pesaro, Fondazione Rossini, 1994, pp. 297-306.

NORS S. JOSEPHSON, *Musikdramatische Reprisen in Wagners Schlußakten*. In: *Festschrift Christoph-Hellmut Mahling zum 65. Geburtstag*, a cura di Axel Beer, Kristina Pfarr, Wolfgang Ruf, Tutzing, Schneider, 1997, pp. 593-604.

JAKOB KNAUS, *Sprache-Dichtung-Musik. Texte zu ihrem gegenseitigen Verständnis con Richard Wagner bis Theodor W. Adorno*. Tübingen, Niemeyer Verlag, 1973.

TIBOR KNEIF, *Die Idee des Organischen bei Richard Wagner*. In: *Das Drama Richard Wagners als musikalisches Kunstwerk*, a cura di Carl Dahlhaus, Regensburg, Bosse, 1970, pp. 63-78.

STEFAN KUNZE, *Über Melodiebegriff und musikalischen Bau in Wagners Musikdrama, dargestellt an Beispielen aus Holländer und Ring*. In: *Das Drama Richard Wagners als musikalisches Kunstwerk*, a cura di Carl Dahlhaus, Regensburg, Bosse, 1970, pp. 111-114.

STEFAN KUNZE, *Szenische Vision und musikalische Struktur in Wagners Musikdramen*. In: STEFAN KUNZE, *De Musica. Ausgewählte Aufsätze und Vorträge*, Tutzing, Schneider, 1998, pp. 441-451.

ERNST KURTH, *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan*. Berlino, Max Hesses Verlag, 1923³

SAVERIO LAMACCHIA, 'Solita forma' del duetto o del numero? *L'aria in quattro tempi nel melodramma del primo Ottocento*. «Il saggiautore musicale», 6/1-2 (1999), pp. 121-144.

DAVID LEWIN, *Some notes on analyzing Wagner: The Ring and Parsifal*. «19th-Century Music», 16/1 (estate 1992), pp. 49-58.

EDWARS A. LIPPMANN, *The formation of Wagner's style*. In: EDWARS A. LIPPMANN, *The philosophy and aesthetics of music*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1999, pp. 192-209.

FRIEDRICH LIPPMANN, *Der italienische Vers und der Musikalische Rhythms. Zum Verhältnis von Vers und Musik in der italienischen Oper des 19. Jahrhunderts, mit einem Rückblick auf die 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts*. Parte I, in: *Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte VIII*, a cura di Friedrich Lippmann, Colonia, Arno Volk Verlag, 1973, pp. 253-369; Parte II, in: *Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte IX*, a cura di Friedrich Lippmann, Colonia, Arno Volk Verlag, 1974, pp. 324-410; Parte III, in: *Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte X*, a cura di Friedrich Lippmann, Colonia, Arno Volk Verlag, 1975, pp. 298-333.

CLAUS-STEFFEN MAHNKOPF, *Wagners Kompositionstechnik*. In: *Richard Wagner: Konstrukteur der Modern*, a cura di Claus-Steffen Mahnkopf, Stoccarda, Klett-Cotta, 1999, pp. 159-182.

ADOLF BERNHARD MARX, *Die alte Musiklehre im Streit mit unserer Zeit*. Lipsia, Breitkopf und Härtel, 1841.

ANTHONY NEWCOMB, *Ritornello ritornato: A variety of Wagnerian refrain form*. In: *Analyzing opera: Verdi and Wagner*, a cura di Carolyn Abbate e Roger Parker, Berkeley, University of California, 1989, pp. 202-221.

FRANCESCO ORLANDO, *La fine della preistoria nella musica del Ring: Figlie del Reno, valchirie, norne*. «Rivista musicale italiana», 22/4 (1988), pp. 663-679.

WOLFGANG OSTHOFF, *Dichterischer Rhythmus und rhythmische Melodie bei Richard Wagner*. «MusikTheorie», 9/1 (1994), pp. 49-61.

GAETANO PAGANNONE, *La "Pia de' Tolomei" di Salvatore Cammarano. Edizione genetico-evolutiva*. Firenze, Olschki, 2006.

ROGER PARKER, "Insolite forme", or Basevi's garden path. In: *Verdi's middle period, 1849-1859: source studies, analysis and performance practice*, a cura di Martin Chusid, Chicago, Chicago University Press, 1997, pp. 129-146.

PIERLUIGI PETROBELLI, *Osservazioni sul processo compositivo in Verdi*. In: PIERLUIGI PETROBELLI, *La musica nel teatro. Saggi su Verdi e altri compositori*. Torino, EDT, 1998, pp. 49-78.

HEINRICH POOS, *Struktur und Prozeß in der "unendlichen Melodie Wagners: Fasolts Mahnrede aus der zweiten Rheingold-Szene und ihre Folgen für das musikalische Drama*. In: *Festschrift für Winfried Kirsch zum 65. Geburtstag*, a cura di Peter Ackermann, Ulrike Kienzle e Adolf Nowak, Tutzing, Schneider, 1996, pp. 311-340.

HAROLD S. POWERS, 'La solita forma' and 'the uses of convention'. «Acta musicologica», 59/1 (1987), pp. 65-90.

FRITZ RECKOW, *Zu Wagners Begriff der unendlichen Melodie*. In: *Das Drama Richard Wagners als musikalisches Kunstwerk*, a cura di Carl Dahlhaus, Regensburg, Bosse, 1970, pp. 81-110.

DIETER SCHNEBEL, *Denkbare Musik. Schriften 1952-1972*. A cura di Hans Rudolf Zeller, Colonia, Verlag M. DuMont Schauberg, 1972.

WOLFGANG-ANDREAS SCHULTZ, *Der Weg der Melodie ins 20. Jahrhundert*. In: *Musik als Lebensprogramm*, a cura di Gottfried Krieger e Matthias Spindler, Francoforte al Meno, Peter Lang, 2000, pp. 119-128.

ELEANOR SELFRIDGE-FIELD, *New methodologies in the study of melody*. «Revista de Musicologia», 16/2 (1993), pp. 991-1002.

FIRMINO SIFONIA, *Elementi di una melopoietica wagneriana inerenti ad alcuni luoghi di Tristan und Isolde*. «Nuova Rivista Musicale Italiana», parte 1: 26/2 (aprile-giugno 1992), pp. 221-246; parte 2: 26/3-4 (luglio-dicembre 1992), pp. 483-498.

RUDOLF STEPHAN, *Gibt es ein Geheimnis der Form bei Richard Wagner?* In: *Das Drama Richard Wagners als musikalisches Kunstwerk*, a cura di Carl Dahlhaus, Regensburg, Bosse, 1970, pp. 9-16.

HERBERT VON STEIN, *Zur Funktion des Leitmotivs und der 'unendlichen Melodie' bei Richard Wagner*. «Neue Zeitschrift für Musik», CXXXII/7 (luglio 1971), pp. 363-367.

ALBRECHT STOLL, *Richard Wagner Leimotivtechnik im Lichte seiner Phonologie*. In: *Studien zur Musikgeschichte: Eine Festschrift für Ludwig Finscher*, a cura di Annegrit Laubenthal, Kassel, Bärenreiter, 1995, pp. 602-613.

ARNE STOLLBERG, *La «semiotica sonora» dei gesti. Linguaggio del corpo e forma musicale in Die Walküre di Richard Wagner*. In: RICHARD WAGNER, *Die Walküre*, Programma di sala della Fondazione Teatro la Fenice di Venezia, Stagione Lirica e di Balletto 2005-2006, pp. 25-44

RHEINHARD STROHM, *Merkmale italienischer Versvertonung in Mozarts Klavierkonzerten*. «Analecta musicologica», 18 (1978), pp. 219-36.

PAOLO TROVATO, *Preistoria delle 'selve' verdiane*. «Il Saggiatore musicale», IV/1 (1997), pp. 137-148.

MICHAEL WALTER, *Kompositorischer Arbeitsprozeß und Werkcharakter bei Donizetti*. «Studi musicali», XXVI (1997), pp. 445-518.

LUCA ZOPPELLI, *"Stage music" in Early Nineteenth-Century Italian Opera*. «Cambridge Opera Journal», 2/1 (1990), pp. 29-39.

LUCA ZOPPELLI, *Processo compositivo, furor poeticus e Werkcharakter nell'opera romantica italiana. Osservazioni su un continuity draft di Donizetti*. «Il Saggiatore Musicale», XII/2 (2005), pp. 301-337.

Wagner e l'opera italiana

Colloquium 'Verdi-Wagner' Rom 1969. A cura di Friedrich Lippmann, Colonia/Vienna, Böhlau, 1972.

MARCELLO CONATI, *Verdi vs. Wagner*. In: *Essays in honor of Martin Chusid*, «Verdi Forum», 26-27 (1999-2000), pp. 4-16.

The Cornell Verdi-Wagner conference: Ottobre 1984. A cura di Carolyn Abbate e Roger Parker, «Studi Verdiani», III (1985), pp. 131-137.

JOHN DEATHRIDGE, *Verdi, Wagner, and Walter Benjamin's concept of Trauerspiel*. In: *"Schlager Sie die Kraft der Reflexion nicht zu gering"*, a cura di Klaus Döge, Christa Jost e Peter Jost, Magonza, Schott, 2002.

FRIEDRICH DIECKMANN, *Richard Wagner in Venedig: ein Collage*. Darmstadt/Neuwied, Luchterhand, 1983.

FRIEDRICH DIECKMANN, *Wagner, Verdi: Geschichte einer Unbeziehung*. Berlino, Siedler, 1989.

- ANSELM GERHARD, *Verdi, Wagner und die "musikalische Prosa"*. In: *Zukunftsbilder: Richard Wagners Revolution und ihre Folgen*, a cura di Hermann Danuser e Herfried Münkler, Schliengen, Argus, 2002, pp. 131-147.
- MARCO GRONDONA, *Rossini e Wagner negli scritti: Il problema dell'opera*. «Nuova Rivista Musicale Italiana», XIX/4 (ottobre-dicembre 1985), pp. 621-641.
- JOSEPH KERMAN, *Verdi's use of recurring themes*. In: *Write all these down: Essays on music*, a cura di Joseph Kerman, Berkeley, University of California, 1994, pp. 274-287.
- KLAUS KROPFINGEN, *Verdi – Wagner: Facetten der Rezeption*. In: *Zukunftsbilder: Richard Wagners Revolution und ihre Folgen in Kunst und Politik*, a cura di Hermann Danuser e Herfried Münkler, Schliengen, Argus, 2002, pp. 116-130.
- FRIEDRICH LIPPMANN, *Wagner und Italien*. «Analecta Musicologica», XI (1972), pp. 200-249.
- FRIEDRICH LIPPMANN, *Die Feen und Das Liebesverbot, oder Die Wagnerisierung diverser Vorbilder*. In: *Wagnerliteratur, Wagnerforschung*, a cura di Carl Dahlhaus e Egon Voss, 1985, pp. 14-46.
- EDOMOND MICHOTTE, *La visite de R. Wagner a Rossini (Paris 1860): details inedits et commentaires*. Parigi, Fischbacher, 1906.
- KLAUS HORTSCHANSKY, *Wagner und Donizetti*. In: *Richard Wagner und seine "Lehrmeister"*, a cura di Christoph-Hellmut Mahling, Magonza, Are, 1999, pp. 119-127.
- GÜNTHER MASSENKEIL, *Richard Wagners Tannhäuser als Werk des Übergangs*. In: *Zu Richard Wagner: Acht Bonner Beiträge im Jubiläumsjahr 1833*, a cura di Helmut Loos e Günter Massenkeil, 1984, pp. 29-43.
- ALDO NICASTRO, *Parsifal e l'Italia*. «Nuova Rivista Musicale Italiana», XVIII/2 (aprile-giugno 1984), pp. 253-260.
- PAL PÉTER, *Survival of Italian operatic traditions in Wagner's music dramas*. «Ricerche Musicali», II/2 (novembre 1978), pp. 71-94.
- MATHIAS SPOHR, *Medien, Melodramen und ihr Einfluß auf Richard Wagner*. In: *Richard Wagner und seine "Lehrmeister"*, a cura di Christoph-Hellmut Mahling, Magonza, Are, 1999, pp. 49-80.
- CHRISTIAN SPRINGER, *Verdi und Wagner: Gegenseitige Einschätzungen*. «Österreichische Musikzeitschrift», LVI/1 (gennaio 2001), pp. 16-27.
- CHRISTIAN SPRINGER, *Verdi-Studien: Verdi in Wien – Hanslick versus Verdi – Verdi und Wagner – Zur Interpretation der Werke Verdis – Re Lear, Shakespeare bei Verdi*. Vienna, Praesens, 2005.
- MARTIN SWALER, *Schiller, Verdi, Wagner: Opera and the tragic mode in the nineteenth century*. In: *Vermittlungen: German studies at the turn of the century*, a cura di Reudiger Georner e Helen Kelly-Holmes, Monaco, Iudicium, 1999, pp. 25-30.
- HEINRICH TETTINEK, *Der Ring des Nibelungen oder Die Novize von Palermo: Quasi una fantasia sull'opera buffa wagneriana*. In: *Festschrift Leopold M. Kantner zum 70. Geburtstag*, a cura di Michael Jahn e Angela Pachovsky, Tutzing, Schneider, 2002, pp. 425-448.
- Verdi-Handbuch*. A cura di Anselm Gerhard e Uwe Schweikert, Kassel, Bärenreiter, 2001.
- EGON VOSS, *Einflüsse Rossinis und Bellinis auf das Werk Wagners*. In: *Richard Wagner und seine "Lehrmeister"*, a cura di Christoph-Hellmut Mahling, Magonza, Are, 1999, pp. 95-118.
- LUCA ZOPPELLI, *Richard Wagners Bellini-Bild*. In: *Das Bild der italienischen Oper in Deutschland*. A cura di Sebastian Werr e Daniel Brandeburg, Münster, Lit-Verlag, 2004, pp. 170-176.